Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno IX

N. 83 | Maggio 2020 | ISSN 2431 - 6739

diaridicineclub@gmail.com

Non si parla del cinema che soffre, di cosa?

Italo Moscati

Da dove cominciare? Da qualcosa che serpeggia poco o pochissimo anche sulle pagine culturali o specializzate; qualcosa che resta in gran parte fuori da interessi alti e consapevoli, al punto di non diventare mai un'occasione per un confronto vero, una prospettiva di orizzonte. Forse succede per evitare la parola "crisi", parola famosa e iettatoria usata negli anni venti-trenta in una canzone famosa: "ma cos'è questa crisi?"; oggi domanda senza risposta perché come si sa compare in vari modi quando il cinema italiano non ha più molto da dire e si deve accontentare di sopravvivere. "Sopravvivere" è una brutta parola, antipatica, camuffata e truccata. Se ne parla poco perché in realtà fa paura. Cito soltanto un osservatore, uno solo, che si mostra attento a non usare la parolaccia "crisi" ma che ha dimostrato sulle pagine del "Corriere della Sera" di non lasciarsi sfuggire malesseri, delusioni, speranze; e incalza sia sulla qualità dei film prodotti sia sugli "imbarazzi" di mercato, numeri del pubblico, risultati concreti. Giudica, elenca e sospende giudizi distruttivi. Si tratta di un critico, un giornalista che si chiama Paolo Mereghetti che è un amico e si rivolse a me per vedere immagini e documenti su Orson Welles, su cui stava scrivendo una tesi per gli esami universitari. Documenti noti o scomparsi in varie direzioni. Sono passati molti anni da allora e Mereghetti, diventato critico ufficiale del Corriere dopo il mirabolante Tullio Kezich, a differenza dei colleghi, solo recentemente sta dimostrando una vera, grande attenzione sulla realtà del cinema italiano; ma anche sul cinema estero che entrava, entra, pretende di entrare nel nostro Paese, cercando modi e prospettive. Si tratta di articoli e di analisi che possono toccare sia il cosiddetto mercato italiano e internazionale, sia i contenuti. I film nella genericità dei titoli, i modi di sviluppo, la "fabbrica" delle opere, gli investimenti, le prospettive, le tecniche per domani. Dal quadro complessivo, che non viene preso di petto da Mereghetti, risulta tuttavia una certa scontentezza sulla realtà e gli sviluppi artistici ma anche sulla rappresentazione dei problemi vari che stanno mostrando una prospettiva deludente nella ideazione, definizione, produzione.

"Virus" di Pierfrancesco Uva (2020)

Il cinema italiano procede lentamente, con fatica, prova a cambiare ma non ci riesce. Risulta una stasi, un rimuginare, una vaghezza di progetti interessanti. Non si tratta di dettagli. Si tratta di immobilismo sostanziale. Se si vuole si può essere anche più risoluti: il cinema che si fa non ha rinnovato il rapporto con il pubblico, sopratutto giovane, vive alla giornata; anche quando il cinema e televisione collaborano di rado ci sono punte di grande interesse. Dove sono gli autori giovani o anche maturi (quelli svegli), i produttori, i finanziatori, insomma gli imprenditori dei film? Si contano sulle dita di un paio di mani. Il cinema sembra vagare, appesantito e stordito, in una situazione immobilizzante e tenuta a bada, senza invenzioni, senza prospettiva. Compare sullo scenario qui proposto una domanda urgente e difficile: chi sono, dove sono, cosa vogliono tutti coloro che amano il cinema italiano, liberando prospettive, programmi, destini. Ecco la parola: "destini", il cinema italiano è sempre riuscito a inventarseli. Da tempo si assiste a uno stop nelle idee, nei programmi, nei gusti, nella forza e nella forma del domani che paiono addormentati, appagati, ma appagati come?

Italo Moscati

Dichiarazione COVID-19 del settore cinematografico e audiovisivo

16 aprile 2020

Il settore cinematografico e audiovisivo in Europa richiede un'azione urgente da parte dei responsabili delle decisioni dell'UE e degli Stati membri per salvaguardare il futuro del settore a seguito dell'epidemia di COVID-19, seguendo le orme delle misure di emergenza iniziali annunciate a livello nazionale, tra cui da fondi cinematografici e altri enti. [...]
Il nostro settore potrebbe svolgere un ruolo importante nel processo di guarigione e recupero che le nostre società dovranno affrontare nei prossimi mesi e anni, ma solo se le loro infrastrutture di base potranno essere salvate. [...]
Il settore cinematografico e audiovisivo in Europa può essere un canale e un catalizzatore per i dibattiti e le discussioni che saranno essenziali nelle democrazie europee in quanto i suoi cittadini vengono a patti con le conseguenze di questa crisi senza precedenti e gettano le basi per un nuovo ottimismo e fiducia nel nostro futuro europeo condiviso.

Per ulteriori informazioni , si prega di contattare: info@ivf-video.org

Il cinema dei dannati della terra

Natalino Piras

È la linea narrativa del mio intervenire in **Diari di Cineclub**. Su come è che i dannati della terra sono dentro la storia del cinema. Su come vengono visti e su come loro vedono. A mo' di sintesi elenco qui, nell'ordine, le opere di cui parlavo in *Cinema e classe operaia*, un pezzo di luglio 2017. I titoli sono: *I cospiratori* (*The Molly Maguires*, 1970) e *Norma Rae* (1979) di Martin Ritt, luddismo e condizione femminile nella fabbrica, *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936) di Charlie Chaplin, *Acciaio* (1933) documentario scritto da Luigi Pirandello e diretto dal tedesco Walter Ruttmann, *Kitty Tippel* (1975) di Paul Verhoeven, vita da lumpen, *Trevico- Torino-Viaggio nel Fiat-Nam* (1973), girato in 16 mm, di Ettore Scola, *I compagni* (1963) e *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli, *Sciopero!* (*Stačka*, 1925) di Ėjzenštejn, *Our Sister Carrie* (in italiano *Gli occhi che non sorrisero*, 1952) di William Wyler, *Il grido* (1957) di Michelangelo Antonioni, *La madre* (1926) di Vsevolod Pudovkin, *Il sale della terra* (1953) di Herbert J. Biberman, uno sciopero di minatori in New Mexico mandato avanti dalle loro mogli dopo il loro arresto, film distribuito in Italia con il titolo western *Sfida a Silver City*, *L'asso nella manica* (*Ace in the Hole*, 1951) di Billy Wilder, *Uno sparo in fabbrica* (*Laukus tehtaalla*, 1973) del finlandese Erkko Kivikoski, *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci e anche *I vitelloni* (1953) di Fellini – Alberto Sordi che fa il gesto italico ai "lavoratori che lavorate" – per passare a *Gli Indifferenti* (1964) di Francesco Maselli dal romanzo omonimo di Moravia, *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972) di Marco Bellocchio, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) e Lulù Massa operaio alienato in *La classe operaia va in paradiso* (1971), entrambi di Elio Petri, e *I figli della violenza* (*Los olvidados*, 1950) di Luis Buñuel. Da qui ripartiamo, con un inizio pure questo contenuto tra le righe del pezzo di tre anni fa. È un film possibile, finora mai fatto pure se esistono a riguardo diverse esperienze teatrali. Si tratta dell'eccidio di Buggerru, nel Sulcis-Iglesiente, 4 settembre 1904, brutale repressione da parte dell'esercito di uno sciopero di minatori. Tre morti, i primi morti operai del Novecento dopo le cannonate sulla folla di Bava Beccaris a Milano, nel 1898, un massacro di affamati in rivolta per il pane. Se mi fosse affidata la sceneggiatura dei *Morti di Buggerru* io metterei due voci fuori campo a confronto, nello scorrere dei titoli di testa o di coda: *Avanti, neri compagni mal sepolti!* come li evoca il poeta nuorese Sebastiano Satta e, dal *Canto general* di Neruda: *Io ero nella galena e nel carbone, dove si estrae il minerale, con gli eroi oscuri.* Come referente di scrittura userei Dalton Trumbo di *Spartacus* (1960) il film-mito di Kirk Douglas prima che del regista Stanley Kubrick, la summa, contraddizione del kolossal, di tutte le storie di schiavitù, *la gran pena del mundo* come canta il cubano Josè Martì. Siamo ancora, in era internet, al tempo del Covid-19 come pandemia, dannati della terra: in un mondo dove non ci sono più la fabbrica né la miniera come condizione di classe operaia, la sua coscienza, la sua prassi, i suoi tradimenti. Il film *Parasite* (2019) del sud coreano Bong Joon-ho è la finalizzazione ultima, il tradimento estremo del liberare tutti i dannati della terra come lo intendeva Frantz Fanon. C'è in questo film un mondo dove il *lumpenproletariat*, la sua aberrante condizione, l'impossibile realizzazione dei suoi sogni, degrada sempre più. Un mondo di sottani, di sporcizia, di degrado metropolitano, dove la differenza tra uomini e topi se c'è non si vede. Un mondo dove il *lumpen*, i sotto-poveri di sempre, la massa bruta, affamata e assetata d'alcol, alcol per gli indiani, come ne *I Miserabili* (1862) di Victor Hugo che tanto cinema ha ispirato (c'è pure *Brutti, sporchi e cattivi*, 1976, di Ettore Scola), vengono trasferiti dai bassifondi di Parigi come archetipo a quelli di una città asiatica nostra contemporanea. I "parassiti" diventano per poche ore padroni del proprio sogno: divorare quanto altri, i ricchi, i padroni, hanno accumulato. Ma tutto è destinato a frantumarsi a diventare come sempre per i poveri di tutte le latitudini, una festa di sangue. È che i dannati della terra non hanno mai imparato a come distruggere e minare le logiche del Capitale, per un mondo davvero nuovo, senza *pena del mundo*, una volta preso il palazzo e penetrati nel lusso raffinato e smodato delle segrete stanze. Per questo dopo esplosioni di violenza, la più sanguinaria e di aberranti massacri tutto è destinato a tornare come prima: al Capitale, la più feroce e diabolica delle cose, tanto più materiale in mano di pochi quanto più intangibile per molti, nella storia dell'umanità. Così *Tepepa* (il cubano Tomas Milian), peone lacero e scalzo, nel film omonimo (1969) diretto da Giulio Petroni che fu partigiano, fa scrivere (lui è analfabeta) dopo il fallimento della rivoluzione zapatista e l'esperienza utopica di Francisco Madero (una miniera di film, tanti *Viva Villa!*, *Viva Zapata!*, 1952, di Elia Kazan sino all'epigono *Giù la testa*, 1971, di Sergio Leone): «Non è andato tutto bene compañero Madero. Prima della rivoluzione le terre erano di don Calisto, durante la rivoluzione le terre erano dei peones, adesso che la rivoluzione è finita le terre sono nuovamente di don Calisto». Per comprendere questo fallimento delle rivoluzioni, cosa intrinseca nel fallimento del progetto speranza dei dannati della terra, c'è *Queimada* (1969) di Gillo Pontecorvo, non a caso scritto dallo stesso sceneggiatore di *Tepepa*, il sardo Franco Solinas (là con Ivan Della Mea qui con Giorgio Arlorio) che di dannati della terra se ne intendeva. Per

segue a pag. successiva

Murale sull'eccidio di Buggerru in Sardegna nell'Iglesiente il 4 settembre del 1904, dove, mentre era in corso uno sciopero a cui avevano aderito circa 2000 lavoratori della miniera, l'esercito sparò sui manifestanti che protestavano per bassissimi salari, sfruttamento, assenza di sicurezza, uccidendone quattro e ferendone undici

segue da pag. precedente

averli praticati, per esserci stato insieme, senza però mai sentirsi e voler essere uno di loro. Inteso quasi come un tradimento. In *Queimada*, vuol dire bruciata, immaginaria isola caraibica ma quanto mai dentro la storia, Marlon Brando-sir Willam Walker, agente inglese al servizio della Corona e del Capitale, fa diventare il mulatto Evaristo Marquez-José Dolores, schiavo, leader della rivoluzione: per abbattere nell'isola da sempre sotto dominio coloniale il vecchio governo portoghese-spagnolo e sostituirlo con uno nuovo ancor più terribile, crudele, spietato e sfruttatore delle vite e del lavoro dei dannati della terra. Solo che José Dolores prende coscienza e affronta la forca, una volta fallita la rivoluzione in cui ha gradualmente creduto, invece di scappare. Evaristo Marquez (1939-2013), creolo, attore afro-colombiano preso dalla selva somiglia in maniera impressionante al creolo martinicano Frantz Fanon (1925-1961), psichiatra, antropologo, filosofo, combattente della Resistenza al nazifascismo e combattente nella guerra di liberazione algerina (inevitabile il riferimento al capolavoro *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo, 1966, ancora Pontecorvo regista, ancora Solinas sceneggiatore, un cult di queste nostre cronache cinematografiche) che molti fuochi di speranza ha acceso nel mondo in nome dei dannati della terra. Solo che il colonialismo non è morto, non muore, si trasforma, si fa impero per stare alla teorie di Antonio Negri che fu operaista prima di passare ad analista globale, e come impero governa le sorti dei dannati della terra. Governa anche il tempo della peste. C'è ancora strada da fare perché l'occhio cinematografico sia governato da un dannato della terra come tale e non da un dannato della terra come delegato di produzione. Prendo da un mio dimenticato romanzo, *Sepultas* (2006). Il protagonista, Diego Rubens, prete di desolata parrocchia, riflette su quella che fu la sua appartenenza al Marx River, ai tempi in cui progettavano il sequestro politico di Mr. Hunger, la Fame. Cosa irrealizzabile eppure messa in atto, utopica al massimo grado della rappresentazione eppure fatta andare in scena, cronologicamente scandita come il sequestro Moro da parte delle Brigate Rosse. Il centro del romanzo e il nostos per tutto il complesso di ragioni e sentimenti di Diego Rubens è un cantiere, un cantiere di fame, *cantiere de sa gana* si dice in sardo: come tanti ce ne sono in romanzi e film. Come altri luoghi di dannati dove Diego Rubens "era cresciuto credendo che gli ultimi fossero capaci di dare forza e carisma e per lungo tempo, sia che si esaltasse sia che bruciasse nel crogiolo, gli fece comodo pensare di servire i dannati della terra e gli straccioni nel mondo. Fino a scoprire che questa militanza non rende". Diego Rubens non potrà mai essere un dannato della terra a tutti gli effetti. Cerco ancora di spiegare interpolando realtà, finzione e autobiografia. Agli inizi dell'#io sto a casa, causa coronavirus, ho ritrovato i manifesti del Circolo del Cinema bittese nel 1973. Ne ho già scritto in **Diari di Cineclub**.

L'8 dicembre di quell'anno, die de sa Purissima, ne affiggemmo tre di quei manifesti, dopo averli scritti a pennarello in una stanzetta di via Musio accosto alla falegnameria di mio cognato Pipinu Daga alias Gennaro. Il contenuto era d'attacco contro su probanu, il parroco, che non ci aveva voluto dare il salone parrocchiale per un ciclo di film. C'erano pretesti di guerra. Il primo film che in semiclandestinità proiettammo nella stanzetta di via Musio era, guarda caso, *La battaglia di Algeri.* Faceva un certo effetto vedere l'irruzione dei parà francesi nella kasbah ridotta a schermo televisivo. I manifesti dell'8 dicembre li ospitarono il bar di Carletto, Paule Borra e il bar di Zirollu. Fecero scandalo. Di lì a una ventina di giorni da quei manifesti, il 20 dicembre, a Madrid, l'Eta avrebbe fatto saltare in aria Carrero Blanco, delfino del dittatore Franco. Ricordo che scrissi di getto una poesia titolata *Ma se l'uomo uccide l'orco* e di come qualche tempo dopo nella sede del Circolo del Cinema diventato Collettivo Proletario, circolasse un libro, *Operazione Ogro* pubblicato da Alfani. Lo aveva scritto Eva Sastre Forrest con lo pseudonimo di Julien Aguirre. Evidenziavo e ingrandivo un passaggio: "Dammi la forza Iker, non farmi sbagliare! Premetti...Iker, Iker mi aveva dato la forza". Iker era un guerrigliero dell'Eta ucciso in combattimento e colui che lo evoca è Txabi che al segnale di Etarra, il capo del commando, innesca il contatto che farà esplodere il tritolo. I tirannicidi sono dentro la Storia. Ma sono più cosa da nobili che servono l'idea di rivoluzione che da lumpen. Eva Forest, moglie del drammaturgo Alfonso Sastre (si dice abbia messo mano lui alla stesura dell'opera), riesce a rendere le ragioni, allora giuste, dell'Eta. *Operazione Ogro* è ricostruito, con il metodo dell'intervista, sui racconti che a Eva Forest, prigioniera e torturata nelle carceri franchiste, le fecero altri prigionieri. I tirannicidi sono decisi a tutto per abbattere l'orco delfino. L'orco per antonomasia, Franco, morirà nel 1975 non senza aver fatto appena prima mandare a morte anarchici e separatisti baschi. Così titolò la prima pagina "Lotta Continua" il 21 novembre di quell'anno: "Finalmente il boia Franco è crepato". Libro intenso *Operazione Ogro*, costruito come un meccanismo ad orologeria. Eppure molti dannati della terra ancora non lo conoscono e mai lo leggeranno. Nel 1979, Gillo Pontecorvo, realizzò *Ogro* soggetto e sceneggiatura di Ugo Pirro, Giorgio Arlorio e lo stesso regista, dal libro della Forest. Le musiche sono di Ennio Morricone. Gian Maria Volonté è Etarra, Eusebio Porcela fa Txabi e Saverio Marconi (già Gavino Ledda in *Padre padrone* dei Taviani) è Luken, altro componente del commando. Un ruolo di combattente femminile se lo ritaglia Angela Molina, Amajur, vedova di Iker. Ha detto nel 1992 Gillo Pontecorvo che "i film a volte riescono, a volte no: *Ogro* ha parti belle e altre opache, sciatte, è molto realistico ma stilisticamente non è molto riuscito. Si sente nel film la coda di paglia: era il periodo del sequestro e dell'uccisione di Aldo Moro, il produttore Cristaldi e io eravamo così preoccupati di portare acqua al terrorismo, con questo film che raccontava in chiave inevitabilmente epica l'azione di commando per uccidere Carrero Blanco... Allora le abbiamo tentate tutte, per evitarlo: abbiamo dato all'azione una cornice, una distanza nel tempo, un finale antiterrorista. Non m'era mai accaduto prima di pormi un problema morale dirigendo un film. Non è venuto bene, e ancora oggi quelli dell'Eta non mi salutano più". Il progetto Speranza, per i veri dannati della terra oltre tutte le proiezioni cinematografiche, deve ancora essere scritto e prima ancora pensato. Chi sa che non serva questa poesia di Nicolás Guillén (1902-1989), cubano, creolo, sostenitore della rivoluzione di Fidel Castro, per il Che: Non perché tu sia caduto/la tua luce è meno alta./Un cavallo di fuoco/sostiene la tua scultura guerrigliera/tra il vento e le nubi/della Sierra./Non perché messo a tacere sei silenzio./E non perché ti brucino/perché ti nascondano sotto terra/perché ti occultino/in cimiteri, boschi, brughiere,/impediranno che ti incontriamo./Che Comandante, amico. La Sierra della poesia è la *Sierra Maestra* che una volta, sempre nell'anno topico 1969, Ansano Giannarelli rese come film. Impossibile girare a Cuba, fece da paesaggio il Supramonte tra Orgosolo e Oliena, in Sardegna, isola Queimada come metafora, di là da venire come luogo di Rivoluzione.

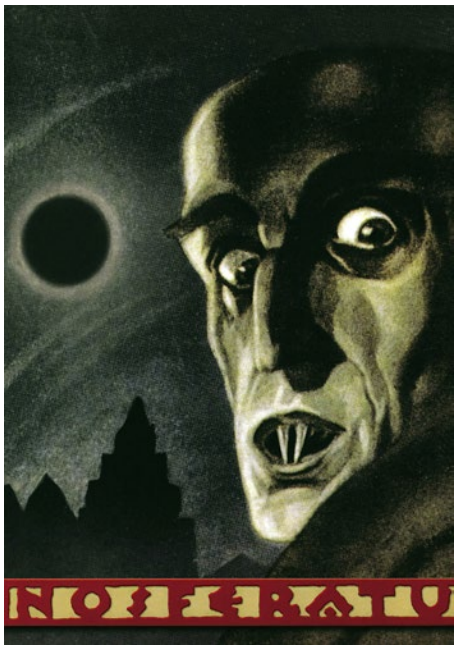
Natalino Piras

Il cinema ai tempi del coronavirus

Tutti i film più significativi di carattere epidemico, tra *Virus letale* e *Contagion*

Nino Genovese

Strade e piazze (di solito affollatissime) di grandi e piccole città quasi completamente deserte; poche persone vi si aggirano come ectoplasmi impauriti, indossando sul viso mascherine di tutti i tipi e guanti, per proteggersi da un "nemico" tanto più pericoloso quanto "invisibile"; contatti interpersonali assolutamente proibiti, se non a debita distanza; permanenza nelle proprie case, con uscite ridotte allo stretto indispensabile e divieto di spostamenti in auto; "tamponi" e "quarantena"; ospedali pieni di contagiati e controlli medici; verifiche costanti delle forze dell'ordine; ricerche nei laboratori da parte di vari scienziati nel tentativo di scoprire un vaccino "salvifico", e – purtroppo – tanti, tanti morti, in tutto il mondo! Sembra il *set* di un film post-apocalittico, ed invece è il tragico panorama che ha caratterizzato (e sta caratterizzando) la nostra vita quotidiana "ai tempi del coronavirus"; un'epidemia, anzi una pandemia, che si è diffusa dappertutto e che – nel momento in cui scriviamo (metà aprile del 2020) – non è stata ancora debellata, anche se si spera in un calo progressivo e costante, fino a tornare alla tanto sospirata "normalità". Ma – purtroppo – le pandemie hanno avuto sempre un ruolo importante nella storia dell'umanità, della popolazione mondiale, della società, contribuendo a modificarne il volto complessivo, a livello di atteggiamenti, usi, costumi, abitudini. Basti pensare - giusto per limitarci a qualche esempio tra i più significativi - alla cosiddetta "Peste di Giustiniano" (541-542 d.C.), diffusasi nell'Impero Bizantino, prima vera pandemia su larga scala, con 25 milioni circa di vittime; alla "Peste nera" (durata circa 5 anni, dal 1346 al 1353, diffusasi in tutta Europa e in parte dell'Asia, che causò tra i 75 e i 200 milioni di morti), che fa da sfondo al *Decameron* di Giovanni Boccaccio; alla Peste del Seicento (1630-31), con un milione e mezzo di morti solo in Italia, con la situazione di Milano, magistralmente descritta in alcune stupende pagine da Alessandro Manzoni ne "I Promessi Sposi", con i "monatti" in giro per le strade a raccogliere cadaveri, la "caccia" ai presunti "untori", giustiziati non appena individuati (non si sa bene su quali basi), e le figure "inquietanti" dei cosiddetti "medici della peste", dotati di un ampio mantello nero e di maschere con un lungo becco (all'interno delle quali venivano inseriti fiori secchi, vari "odori" e spugne imbevute di aceto), che possiamo considerare le antesignane delle nostre "mascherine"; oppure quella del 1665 a Londra, che causò fra i 75 mila e i 100 mila morti, di cui - per rimanere in ambito letterario, parla Daniel Defoe (autore, fra l'altro, di *Robinson Crusoe*) nel libro del 1722 *Diario dell'anno della peste* o *La peste di Londra*; ed ancora il "Tifo" e la "Malaria", molto frequenti in tutte le epoche; il "Colera", diffuso in varie ondate cicliche nell'Ottocento e anche nel Novecento; la "Febbre Spagnola", subito dopo la prima guerra mondiale (1918-1920), con vittime attestate tra i 50 e i 100 milioni; la cosiddetta "Asiatica", tra il 1956 e il 1958, con circa 2 milioni di morti; e - in tempi più recenti - l'HIV/Aids, con circa 39 milioni di morti (fino ad ora) e tutt'ora esistente (anche se, ormai, se ne parla pochissimo), la "Sars", l' "Ebola", il "morbo della Mucca pazza", e così via!. L'elenco è lunghissimo, e quando parliamo di milioni di morti, di primo acchito, non ci rendiamo conto che non si tratta di "numeri", ma di esseri umani, il cui "filo" la nera Atropo ha troncato impietosamente, senza guardare in faccia nessuno, senza distinguere tra bambini, giovani, anziani e fra i diversi ceti sociali: come sta avvenendo anche oggi, negli anni Duemila! E vi sono anche inquietanti "profezie" (o presunte tali): ad esempio, Dean Koontz, nel thriller *The Eyes of Darkness*, uscito quarant'anni fa, nel 1981 (e soltanto ora tradotto in Italia da Fanucci, con il titolo *Abisso Coronavirus - Il Libro della profezia*), parla del virus letale "Wuhan 400", creato in un laboratorio della Cina (e sappiamo che anche questa ipotesi oggi è stata presa in considerazione), che avrebbe generato nel 2020 una grave epidemia di polmonite; mentre la scrittrice e (sedicente) veggente statunitense Sylvia Browne, in un libro pubblicato nel 2008, *End of a day*, scrive: «Entro il 2020 diventerà prassi indossare in pubblico mascherine chirurgiche e guanti di gomma a causa di un'epidemia di una grave malattia simile alla polmonite, che attaccherà sia i polmoni, sia i canali, e che sarà refrattaria a ogni tipo di cura». Una coincidenza? Possibile! Sta di fatto, però, che esse anticipano, in maniera sorprendente, ciò che è accaduto davvero ai nostri giorni! Naturalmente, il cinema – fin dai primi tempi – non poteva rimanere insensibile nei confronti di queste pandemie, registrandone le caratteristiche peculiari e – in molti casi – anticipando profeticamente quello che sarebbe avvenuto. Prima fu la peste, il "morbo" per antonomasia (soprattutto nel Medioevo, ma non solo), che ha infettato milioni di esseri umani, causandone la morte in mezzo ad atroci sofferenze (febbre alta, dolori articolari, nausea e vomito, bubboni purulenti, ecc.). Ed ecco, nell'epoca del muto, l'inquietante *Nosferatu, il Vampiro* (1922) di Friedrich Wilhelm Murnau, che con la sua nave, di cui è l'unico superstite, approda a Wismar (città tedesca del Baltico), portando la peste grazie ai topi che, uscendo dalla nave, si riversano nella cittadina, mentre il Vampiro, in uno scenario apocalittico, va alla ricerca delle sue "prede". In epoca più recente, vi è lo stupendo *Il Settimo sigillo* (1957) di Ingmar Bergman, con la famosa partita a scacchi tra il Cavaliere Antonius, reduce dalle Crociate (il grande Max Von Sydow, recentemente scomparso), e un enigmatico personaggio, che rappresenta la morte, sullo sfondo di una realtà dominata dalla "peste nera", che miete vittime in tutta Europa. Poi, con il passar del tempo, aumenta sempre più il novero dei film di carattere catastrofico. Molti di essi - anche per un'esigenza di "spettacolarizzazione" delle vicende raccontate – sono incentrati sull'arrivo di virus e di epidemie, che trasformano gli esseri umani in zombie, assetati di sangue, con tutto ciò che ne consegue! Ed ecco *The road* (2009) di John Hillcoat, con i pochi sopravvissuti a un'epidemia mondiale, che si trasformano in cannibali; *Resident Evil* (2002) di Paul W. S. Anderson, tratto da un celebre videogioco, primo di una vera e propria saga cinematografica,



L'immagine inquietante del Vampiro, simbolo del Male e della diffusione del contagio

"Il settimo sigillo" (1957) di Ingmar Bergman

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

incentrata su un virus venuto fuori da un laboratorio, che trasforma i morti in zombie e mostri mutanti; più o meno la stessa trama del film *28 giorni dopo* (2003) di Danny Boyle; ma anche di *Io sono leggenda* (2007) di Francis Lawrence, con Will Smith, in cui si vede un uomo che si aggira da solo con il suo cane per le strade di una New York deserta, mentre gli altri sopravvissuti sono trasformati in creature a metà tra zombie e vampiri: si tratta del terzo adattamento del romanzo del 1954 *Io sono leggenda* di Richard Matheson, di cui il primo era stato il film italiano *L'ultimo uomo della terra* (1964) di Ubaldo Ragona e Sidney Salkov, con Vincent Price, e il secondo *1975: Occhi bianchi sul pianeta Terra* (1971) di Boris Sagal, con Charlton Heston; vi è poi un quarto titolo, *I Am Omega* (2007) di Griff Furst, che, però, è un adattamento "non ufficiale" del romanzo. Ed ancora: *Andromeda* (1971) di Robert Wise, con una cittadina del New Mexico colpita da un batterio sconosciuto, di origine extra-terrestre; *La Città verrà distrutta all'alba* (1973) di George Romero (il primo autore di un film sugli zombie, il famoso *La Notte dei morti viventi*, capostipite di una lunga serie di opere simili), in cui un'arma batteriologica contamina un'intera città scatenando una rabbia omicida tra gli abitanti; *L'Esercito delle 12 scimmie* (1996) di Terry Gilliam, in cui i protagonisti (Bruce Willis e Brad Pitt) compiono un viaggio a ritroso nel tempo per scoprire l'origine e le cause di un virus, che ha decimato 5 miliardi di persone. Comunque, film "esemplari" di questo genere "apocalittico, e sorprendentemente profetici, oltre che ben realizzati, sono soprattutto due: *Virus letale* (*Outbreak*,1995) di Wolfgang Petersen, con un *cast* stellare, che vede insieme Kevin Spacey, Morgan Freeman, Donald Sutherland, Rene Russo e Dustin Hoffman, nei panni di un medico militare, convinto che un virus sviluppatosi in Africa possa infettare buona parte degli Stati Uniti, cosa che, in realtà, avviene davvero; e ancor più *Contagion* (2011) di Steven Soderbergh, con un altro *cast* eccezionale, composto da Matt Damon, Kate Winslet, Jude Law e Gwyneth Paltrow, che, tornata da un viaggio ad Hong Kong, sembra avere una semplice influenza, che si rivela, invece, un nuovo, misterioso virus, che la farà diventare la prima contagiata; questo film - che più di tutti anticipa la diffusione odierna del Covid-19 - fa vedere, in maniera impressionante per il riscontro con l'attualità, come un nuovo virus, che colpisce neuroni e sistema respiratorio, possa contagiare in poco tempo il mondo intero, trasmettendosi semplicemente con una stretta di mano; ed ecco "mascherine", temperatura misurata con il termometro a raggi infrarossi, panico diffuso, e la *tag-line* «Non parlare con nessuno. Non toccare nessuno»: tutti elementi che sicuramente ci ricordano qualcosa! Ed è anche un film che si distingue da quelli tipici del genere, perché è «una sorta di dramma morale sulle relazioni umane [...], che concede ben poco a *pathos* e sentimento per farsi pratico osservatorio di eventi drammaticamente possibili» (Federico Gironi, Comingsoon.it). Anche la Televisione si è occupata di questo tipo di produzioni. Ricordiamo soltanto la serie inglese della BBC *Survivors* (1975), *The Strain* di Guillermo Del Toro, prodotta da FX e distribuita in Italia da Sky, *The Hot Zone - Area di contagio*, prodotta da National Geographic Channel e distribuita da Sky; il recentissimo *Pandemia globale* (2020), in 6 parti, distribuito da Netflix, e tante altre su cui non possiamo soffermarci. Giunti alla fine di questo percorso, credo sia d'obbligo una considerazione finale: tutti questi film, scelti fra i più interessanti e significativi nell'ambito di un "campionario" molto più vasto e consistente, ci mostrano una società messa alle strette da virus, batteri e contagi vari, rivelando una grande capacità profetica. In effetti, quando questi film sono stati girati e sono usciti, si pensava che il "quadro" da essi presentato fosse solo "fantascienza"; ora, purtroppo, si è trasformato in tragica realtà. Quando questo lungo e drammatico periodo, che stiamo vivendo tutti, in tutto il mondo, finirà (perché finirà!), esso – dopo un certo lasso di tempo – sicuramente darà la stura a tutta una serie di film, che ne racconteranno gli aspetti più significativi ed inquietanti: solo che, a quel punto, non si tratterà più di film "profetici" e di "fantascienza", ma di film che racconteranno qualcosa di veramente accaduto, vissuto da noi tutti, e che – come tali - potremo annoverare non più nel filone "fantascientifico", ma in quello realistico, di documentazione storica!...

Nino Genovese

"28 giorni dopo" (2002) di Danny Boyle

"The Road" (2009) di John Hillcoat

"Contagion" (2011) di Steven Soderbergh

"Resident Evil" (2002) di Paul W. S. Anderson

"Virus letale" (1995) di Wolfgang Petersen

L'oscuro lavoro. Quattro film, quattro autori, per un 1° maggio con il cinema italiano (del secolo scorso)

Tonino De Pace

Il cinema come luogo della riflessione, come strumento e dispositivo in cui organizzare, drammaturgicamente i pensieri, luogo nel quale trasformarli, invertirli, offrendo forme, strumenti e modi di approccio differenti. Il cinema come luogo dove l'esposizione drammaturgica rende visibili le proprie strutture narrative, come nel cantiere di un edificio in costruzione. Il cinema come espressione dove queste strutture possono trasformarsi in sovrastrutture, in decostruzione e destrutturazione. I molteplici approcci accentuano il valore del racconto, perfino quando, nell'azzeramento assoluto di ogni narrazione, come Jean-Luc Godard ci ha, via via, insegnato, questo significhi non perdita di senso, ma anzi riacquisizione di sensibilità perdute. È da queste premesse che può partire la breve, insufficiente e solo molto parziale analisi che ci riguarda, che guarda al cinema italiano, così ricco e potente nel raccontare o non raccontare le storie e le dinamiche anche politiche che si sono formate in un recente passato. Abbiamo scelto quattro punti di osservazione differenti, quattro modi diversi di raccontare il lavoro, quattro forme narrative che mettono al centro questo tema, secondo differenti categorie drammaturgiche e nelle quali ritroviamo le differenti tipologie attraverso le quali per gran parte si è espresso il cinema italiano. Il lavoro, in questo Maggio così differente dagli altri, resta comunque un tema sociale e politico assorbente e che, nelle mani degli autori, può diventare racconto intimo, parabola allegorica e perfida, sguardo disincantato e disilluso sul mondo, occasione di una rivoluzione immaginata. Questa carrellata di film e di autori serve anche a provare l'esperimento di una rivalutazione di altrettante genialità del nostro cinema: Ermanno Olmi, autore conclamato con il suo *Il posto* del 1961, il pochissimo conosciuto Ugo Gregoretti con *Omicron* del 1963, lo scandalistico Tinto Brass con *Chi lavora è perduto* del 1963 e l'intellettuale a tutto tondo Carlo Lizzani con *La vita agra* del 1964. Quattro modi di e per guardare al mondo del lavoro, al desiderio e al rifiuto del lavoro come forma di irreggimentazione nelle regole sociali, come trasformazione del sé e come desiderio di rivoluzionare i principi e la disciplina che li governano, come vademecum di una rivoluzione (mancata? impossibile?) in cui vengano sovvertiti i ferrei precetti di un capitalismo che non ammette defezioni. Il lavoro diviene così terreno di confronto e di misura delle proprie capacità oltre che delle sfide future, terreno di verifica per il corpo sociale nel sapere offrire alle nuove generazioni il riscontro delle competenze acquisite e anche forma di sociale convivenza nel rispetto delle regole. Ecco quindi che il lavoro diventa anche, oltre che un desiderio, una meta oscura, il luogo in cui sopravvive il rifiuto e la paura di saggiare le proprie capacità e sintesi quotidiana di quanto sia necessario per la sopravvivenza e quanto, invece, di impedimento per la completa realizzazione della propria personalità al di là di ogni principio costituzionalmente garantito. In quattro modi differenti, i quattro film italiani raccontano anche questo, l'ingresso in un mondo sconosciuto pronto a fagocitare e a livellare ogni personalità.

In ordine cronologico il cattolico Ermanno Olmi è il primo di questa breve rassegna di film. Maestro indiscusso di un cinema che guarda al popolare utilizzando lo stesso linguaggio, quello che sta dentro la tradizione bergamasca, provincia che resta luogo d'elezione delle sue narrazioni. I suoi film, soprattutto i primi, hanno raccontato di un presente che con il tempo si è fatto memoria e cultura e il suo film, Palma d'oro a Cannes nel 1978, *L'albero degli zoccoli* diventa manifesto indiscusso di questa radicale scelta. *Il posto* del 1961 viene subito dopo *Il tempo si è fermato*, esordio nel lungometraggio per Olmi già autore di varie produzioni in corto di natura documentaristico industriale, ma sempre di pregevole fattura. L'approccio di Olmi al tema del lavoro, non ha la pretesa di dare un volto e una voce a questo mondo, il suo interesse, come già preannunciato nel titolo e poi nel contenuto del film d'esordio, è quello di raccontare la deflagrazione che avviene nello scontro tra la cultura contadina, di cui il regista è stato attento narratore e analista artistico, e la società che si viene a creare con l'inurbamento e l'abbandono di quelle tradizioni. Per queste ragioni non c'è in questo film, né nei successivi del regista bergamasco nei quali il tema del lavoro è affrontato, alcuna forma di rivendicazione o di contestazione. Il cinema di Olmi guarda all'uomo e alla sua profonda coscienza, al suo formarsi o deformarsi, alla sua integrità e lo fa sempre con molta umiltà, con molta consapevolezza. Già nell'austera e dimessa figura dell' "antico" Domenico, di *Il posto* Olmi ritrova i volti dei suoi contadini, della sua gente della provincia, di quegli stessi contadini che lo spopolamento, già iniziato delle campagne, ha portato in città. Anzi ha portato nella provincia della città, perché Meda, dove Domenico abita con i suoi genitori e da dove partirà per fare il suo esame con la speranza di essere assunto in una grande società di Milano, è periferia nord di Milano, ormai riassorbita dalla metropoli e all'epoca porta d'accesso alla città e alla Brianza. La Meda di Olmi è un cortile, un caseggiato popolare, una casa di ringhiera, dove la collettività che si forma costituisce l'effetto di quella convivenza comune dei casali, quella stessa che abbiamo visto in *L'albero degli zoccoli*, il balcone, il cortile, le voci, quasi si trattasse di un'unica famiglia e poi la stazione del treno. Questa è la Meda di Domenico, quella di Olmi che gira il suo film negli uffici della Edison dove egli stesso ha lavorato per anni. Domenico è un personaggio che fonda la propria vita su una naturale timidezza tutta provinciale, sentendosi inadeguato nella città, con le ragazze, la bella e più sfrontata Antonietta, che si fa chiamare con un vezzo anni '60 Magalì, interpretata da Loredana Detto che sarebbe diventata la moglie di Ermanno Olmi. Domenico aspira, ma forse non aspira a quel *posto* della vita che la società gli può dare. Olmi resta sempre sulla soglia di una coscienza popolare tutta stabilizzata nell'ottica degli anni sessanta per un ragazzo di provincia che con diffidenza guarda al mondo cittadino. C'è il passaggio dal rurale all'industriale nel film di Olmi, suggellato nel titolo e nel finale, che, al contempo, sembra aprire a quella medietà impiegatizia e senza speranza che caratterizzò gli anni successivi del nostro tessuto di lavoratori ministeriali o privatizzati dai quali sarebbe più tardi scaturita la figura nobilmente umiliata di Fantozzi. Questa è la forma intima scelta dal regista per raccontare l'ingresso nel cinico e spietato mondo del lavoro, un mondo che inchioda Domenico al suo posto di lavoro in un fermo immagine finale che, ricordando il Truffaut di *I 400 colpi*, raggela sopravanzando l'immaginarci di quale sarà il futuro di quel giovane così speranzoso.

"Il posto" (1961) di Ermanno Olmi

"Omicron" (1963) di Ugo Gregoretti

Un differente approccio utilizza Ugo Gregoretti nell'anomalo *Omicron*, che mentre fa il verso ad una fantascienza elementare e godibilmente pasticciata, quasi come un Ed Wood

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

italiano, con la sua solita pungente e beffarda satira tira le fila, se pure grossolanamente, ma efficacemente, dei rapporti di forza tra capitale umano e capitale economico. Il film ha un'aria quasi elementare e casalinga, lavora sulla fragilità della divisione in classi e, facendosi beffa di quelle dominanti, paventa un mondo in cui solo il residuo di una coscienza (collettiva?) potrà salvare dai processi di autodistruzione, che è anticipata dall'arrivo degli ultracorpi che da pianeti misteriosi vogliono invadere la Terra abitando i corpi di soggetti malcapitati. Il personaggio di Renato Salvatori, trasformato dall'alieno che lo abita, diventa un operaio modello, stakanovista e iperproduttivo, con un compito che egli stesso si assegnerà per sovvertire l'ordine costituito. Gregoretti realizza una parabola amara che preannuncia una fallita rivoluzione a sua volta inconsapevole e mimetizza nella farsa fantascientifica la lettura pessimistica dei rapporti di lavoro e di forza che, all'epoca, caratterizzavano le relazioni tra la classe operaia e quella padronale. Una lettura più pacata e anche più leggibile, avrebbe fatto lo stesso Gregoretti qualche anno dopo, nel cruciale biennio 1968-1969, con due film davvero fondanti utili a definire una compiuta analisi sulla questione lavoro. *Apollon: una fabbrica occupata* e *Il contratto*, recentemente editati in DVD con ottima operazione di recupero dal Centro Studi Cinematografici. Si tratta di due lavori che ripercorrono, con assetti e strutture differenti, due fatti di cronaca: l'occupazione dell'Apollon, fabbrica che insisteva dentro la metropoli romana, e l'altro la lunga trattativa tra le parti sociali e il Governo dell'epoca per giungere all'accordo contrattuale collettivo dei Metalmeccanici in quella stagione definita dell'autunno caldo.

L'esperimento sicuramente più estremo e sotto un profilo espressivo più interessante e destabilizzante è quello di Tinto Brass che, all'epoca di *Chi lavora è perduto* che è del 1963, aveva trent'anni. Il suo film è la storia di Bonifacio, un quasi trentenne che dovrà prendere servizio presso una società dove lavorerà come disegnatore. La sua giornata prima di questo radicale mutamento della propria vita diventa

"Chi lavora è perduto" (1963) di Tinto Brass

un'occasione per ripensare al suo passato, vivere la città, una Venezia gioiosa e multicolore, nonostante lo sgranato bianco e nero in cui è fotografata e tutto diventa utile alla fine, per Bonifacio, per fare un bilancio della propria vita. *Chi lavora è perduto* è cinema fuori da ogni regola canonica, pur rispettando con rigore le regole di una fascinazione dell'immagine e di una coraggiosa sperimentazione nell'alveo della commedia al quale il film appartiene. *Chi lavora è perduto* si fa discorso interrotto dai pensieri e dal flusso di coscienza, dai ricordi disordinati, ma intensi, riflettendo così l'anima del suo protagonista e mettendo in scena le sue segrete paure, i rimpianti, accompagnati da una sorta di *ingiustificata* gioia di vivere, in un montaggio frammentato che esalta le riprese ravvicinate e i primissimi piani sui quali Brass costruisce le sequenze quasi sincopate del film. Il tema del lavoro diventa centrale, anzi baricentro del futuro del protagonista e cesura con il suo passato, ma Brass sembra quasi lasciarlo sullo sfondo, farlo apparire quasi marginale, lavorando quasi del tutto in una specie di fuori campo che gli lascia libere le mani e il pensiero. Un ritmo nervoso e rapsodico avvolge la vicenda di Bonifacio che vaga in questa città splendidamente e soprattutto, originalmente, fotografata. Un cinema, quello di Brass, soprattutto fino a *La chiave*, innovativo, estremamente personale, sicuramente autoriale, anche per la scelta dei soggetti a cominciare da questo film d'esordio. Affinità strutturali e tecniche sembrano peraltro accomunare *Chi lavora è perduto* con *La chiave*. Il ritmo della narrazione e la sgranatura della fotografia con cui, in entrambi i film, gli scenari di Venezia ci appaiono più veri, conferiscono ad entrambi una patina di autentica originalità, diventando cifra e firma autoriale.

Luciano Bianciardi è stato un acuto e originale osservatore dei costumi italiani e la sua vena di originale umorismo tagliente e sarcastico ha fustigato i costumi e i vezzi italiani. Figlio di una cultura di sinistra, legava la sua vivacità toscana ad una scrittura divertente che sapeva accompagnare con stringenti conclusioni nate da riflessioni sempre condotte tra il serio e il faceto. I suoi bersagli erano i costumi, la politica, lo sviluppo sociale e le sue teorizzazioni nascondevano, ma nemmeno troppo (basti leggere il suo ultimo libro *Aprire il fuoco!*), una vena autenticamente rivoluzionaria che sembrava dovesse appartenere alla classe degli intellettuali di cui si sentiva giustamente parte. Si rilegga a conferma anche il divertente volumetto *Il lavoro culturale*, peraltro utile vademecum per le nostre associazioni di cultura cinematografica, ma non si manchi di leggere *La vita agra*, che resta il romanzo più famoso dello scrittore grossetano e sicuramente quello in cui meglio è rappresentata la deriva di una incipiente società dei consumi nell'Italia del boom economico, che Bianciardi ha saputo guardare come una prima netta frattura con gli ideali che avevano segnato il secondo dopoguerra e i principi sui quali la Repubblica era stata fondata. Dal breve ma densissimo racconto di *La vita agra*, Carlo Lizzani trae un film indimenticabile, pietra di paragone per un cinema che, pur conservando tutte le caratteristiche del cinema italiano dell'epoca, in fondo se ne discosta. Il film diventa così una commedia anomala in cui la critica politica diventa melodramma e la relazione d'amore questione politica. Luciano, il protagonista, è un intellettuale emiliano sposato con figlio che si trasferisce a Milano per compiere un gesto di anarchica insurrezione, fare saltare un grattacielo che rappresenta il capitalismo avido che sfrutta la forza lavoro. Ma a Milano Luciano troverà un amore clandestino e i compromessi che muteranno la sua natura e il suo giudizio sul mondo. Un film quindi anticipatore di eventi, in cui Lizzani sa cogliere gli spunti di Bianciardi e con un Ugo Tognazzi a

"La vita agra" (1964) di Carlo Lizzani

dir poco perfetto nel ruolo di incompreso intellettuale, ma al tempo stesso di acutissimo osservatore delle dinamiche sociali, che darà corpo a quel trasformismo che lo farà rinunciare al suo idealismo e poi perfino a quell'amore così intenso e profondo con Anna, una bella e determinata Giovanna Ralli. Si ritroverà così dentro un conformismo necessario che sembra già preannunciare la città da bere e tutto quello che solo molti anni dopo sarebbe accaduto. *La vita agra* è un film sul lavoro che per Luciano resta la chimera da inseguire per dare un senso alla propria vita, un lavoro che lo obbligherà a quei compromessi che travolgeranno ideali, amicizie, amori e speranze. *La vita agra*, il romanzo e il film, diventano così una trasparente rappresentazione di una grande disillusione, con il riconoscersi e il difficile misurarsi con le idee politiche e sociali che, ad un certo punto le vicende della vita rendono non più praticabili, un manuale di coscienza politica frammisto ad una storia d'amore che sembra divenuta impossibile dentro lo scenario di un'Italia che si affacciava al sogno industriale.

Sicuramente molti altri film hanno raccontato il lavoro e le sue trasformazioni, il suo divenire nel tempo, ma non molti altri con l'originalità di sguardo di questi quattro autori che hanno saputo lavorare dentro le dinamiche di un Paese in cambiamento, con il coraggio anche artistico del rischio. Registi e autori di solida cultura, che con sfaccettature varie e differenti, ma sempre originali, hanno saputo raccontare tutto questo e hanno saputo mettere in scena il disagio dell'approccio all'oscuro mondo del lavoro, chi con l'accettazione consapevole, chi con una risata, chi con l'acido racconto di un ultimo giorno del condannato e chi con la pragmatica teorizzazione intellettuale, ma tutti con quel coraggio che ha segnato da sempre il nostro cinema.

Tonino De Pace

Covid 19. Qual è il futuro del cinema?

Le domande che emergono di fronte alle difficoltà del sistema cinematografico dopo l'epoca del Coronavirus

Àngel Quintana

Anche se può essere azzardato fare dei paragoni, può apparire utile ricordare come la crisi scaturita dalle due grandi guerre mondiali trasformò il modo di vedere il cinema nel mondo. La fine della prima guerra mondiale caratterizzò la grande crisi del cinema europeo. Francia e Italia persero la centralità che avevano acquisito nei primi anni della nascente industria cinematografica e Hollywood iniziò invece a consolidarsi come un nuovo centro industriale di produzione cinematografica. I piccoli studi che erano stati creati intorno al 1914 lasciarono il posto alla nascita di grandi case di produzione che si consolidarono nell'arco degli anni venti creando un'industria basata sul monopolio. Il 1947, finita la seconda guerra mondiale, è considerato l'anno della storia in cui la maggior parte delle persone ha frequentato il cinema nel mondo. È il vero anno d'oro della politica delle grandi case di produzione cinematografiche, convertitosi nel momento in cui nelle sale cinematografiche si è sviluppata una sorta di fusione tra distinte classi sociali e diverse generazioni. Quello stesso anno, nel 1947, nasce la televisione negli Stati Uniti. Agli inizi, il grande schermo ha vissuto il piccolo schermo come un acerrimo concorrente, diversi anni dopo lo stesso cinema ha trasformato la televisione in un futuro alleato. Nonostante le guerre e i grandi conflitti, mai sono state chiuse le sale cinematografiche nel mondo, come è vero che mai come adesso non ci sono in giro così tanti film. Gli alti dati sul consumo cinematografico e delle serie nelle piattaforme audiovisive sembrano indicarci che il futuro del cinema, una volta superate le lunghe quarantene, sarà collegato per diversi anni al tipo di evoluzione che si avrà nel modo di vedere il cinema. La vecchia Storia del cinema ha sempre celebrato l'audacia dei fratelli Lumière per essere riusciti a portare il cinema nelle sale e sempre ha preso atto degli sforzi da parte della fabbrica di Edison di eliminare il rumore delle pellicole inserite nei proiettori di macchine chiamate *kinetoscopio*. Ora, comunque, possiamo ben dire che il sogno dei Lumière sprofonda e la visione sul futuro finisce per vincerla Edison. Le voci più apocalittiche sottolineano che oggi la crisi sanitaria può risultare il colpo decisivo per la chiusura delle sale cinematografiche. Molto più pesante di quanto avvenne negli anni '70 quando il cinema lasciò i paesi per concentrarsi nelle multisale e nei multiplex delle grandi città. Sarebbe la morte del cinema la trasformazione delle forme del tempo libero, che metterebbe in crisi il sogno di una vecchia idea, secondo la quale lo spettacolo cinematografico è soprattutto uno spazio di socializzazione. Tutto ciò, tuttavia, è molto relativo e risulta assai rischioso fare previsioni. Il futuro che abbiamo davanti sarà molto più complesso e dovremmo cercare di stare molto attenti a una serie di passaggi che non sono iniziati con la crisi sanitaria, ma che erano già presenti e stavano gradatamente cambiando il quadro della distribuzione e della visione audiovisiva. Prima di tutto è necessario tenere molto presente che la crisi del coronavirus è scoppiata in un momento in cui avveniva la delocalizzazione del sistema cinema. Si era in una fase in cui la forza di alcune piattaforme come Netflix stava sfidando le grandi case di produzione cinematografiche. La crisi è scoppiata in un momento in cui l'industria audiovisiva americana era già in difficoltà e aveva la necessità di promuovere alleanze con la nuova potenza asiatica per potersi riprendere. In questo, gli Oscar assegnati quest'anno al film *Parasite* del regista Bong Joon ho, sono stati, ad esempio, un assaggio di alleanza tra Hollywood e la compagnia Baruson Entertaiment. La compagnia produttiva di *Parasite* che fa parte di un complesso industriale sudcoreano e che opera fondamentalmente nel business dei videogiochi per computer e cellulari, ma anche nella promozione e nel successo del *K-Pop*, cioè della musica pop della Corea del Sud. È vero, tuttavia, che il coronavirus può accelerare le possibilità che le società multinazionali di Hollywood inizino a pensare di infrangere la politica classica che regola le vetrine nelle mostre cinematografiche, per le quali viene impedita la contemporaneità delle uscite delle anteprime nelle sale e nelle piattaforme. La chiusura programmata per diverse settimane degli appuntamenti previsti nel panorama complessivo cinematografico, svilupperà una lotta interna tra il mercato multinazionale, le imprese di distribuzione e le società che ne propongono la visione. Questa lotta diventerà molto più complessa in Europa, dove la visione, la distribuzione e la produzione non sempre vanno insieme.

Negli Stati Uniti, molte società multinazionali gestiscono in proprio le sale, in Europa invece le società controllano la distribuzione e la produzione, ma il mercato delle sale è di proprietà di società private che le affittano sulla base di percentuali che offrono le multinazionali. In Europa attualmente si stima che ogni anno vengano girati circa 1.600 film, molti dei quali realizzati grazie a specifiche politiche di sussidi statali e aiuti a produzioni collegate a reti televisive. In alcuni paesi come la Spagna, i finanziamenti sono determinati da una legislazione che prevede che i film debbano essere distribuiti nelle sale cinematografiche, devono sostenere il 15% di spese promozionali e non possono accedere alle piattaforme fino a 16 settimane dopo la prima uscita. In altri paesi come la Francia, queste politiche protezionistiche sono ancora più forti. Queste norme sono state create per promuovere i film nei cinema e proteggere la specificità culturale europea. Cosa succederà quando le multinazionali decideranno di fare le anteprime contemporaneamente nella rete online e nei cinema? In che modo tutto questo influenzerà il futuro delle proiezioni cinematografiche? Al momento si può pensare che l'operazione di migrazione verso le piattaforme sia imminente; Hollywood vuole far uscire i suoi prodotti ma invece di scommettere sull'impero di Netflix, intende creare piattaforme collegate alle stesse case di produzione. Un caso esemplare è la Disney che ha creato la piattaforma Disney+ in cui ha predisposto il rilascio della liberatoria per la Settimana Santa del film d'animazione di Walt Dohrn e David P.Smith, *Trolls 2*

segue a pag. successiva

"Trolls 2 Gira Mundial" (2020) di Walt Dohrn e David P. Smith

segue da pag. precedente

Gira Mundial (Trolls World Tour, 2020), per tentare di recuperare il fiasco avuto con *Onward - Oltre la magia, (2020) di Dan Scanlon*, produzione cinematografica della Pixar meno vista della sua storia, fallita sul versante internazionale per essere uscita una settimana prima della crisi sanitaria. Un altro aspetto chiave che riguarda l'industria cinematografica sono i festival. Negli ultimi anni abbiamo vissuto nella cosiddetta cultura degli eventi, che ha reso, in modo particolare i festival, in ottima salute delle buone piattaforme di promozione dei film per le uscite commerciali successive. Il festival di Cannes ha già annunciato che quest'anno il festival sarebbe slittato dalla fine di Giugno agli inizi di Luglio. Ma tutto lascia supporre che, nonostante le buone intenzioni dell'organizzazione, sarà molto difficile

"Onward - Oltre la magia" (2020) di Dan Scanlon

che possa riprendere l'attività. Il festival di Cannes è uno dei mercati internazionali più importanti da cui viene comprata buona parte della produzione cinematografica della stagione. Se Cannes non potrà essere celebrata, sarà importante capire cosa succederà con la valanga di festival previsti dopo l'estate, tra questi il Festival di Venezia che ha già annunciato che avrà l'attrice Cate Blachet come presidente della giuria. Negli ultimi anni, le multinazionali hanno utilizzato la politica delle anteprime simultanee tra i festival di Venezia / Toronto per presentare le produzioni cinematografiche della stagione. Domanda. Venezia avrà i film che Cannes non è stata in grado di programmare oppure lo stesso festival di Venezia avrà problemi con l'accoglienza di un mercato internazionale per il quale continueranno le restrizioni sullo spazio aereo? Altri festival hanno deciso di reinventarsi online sulla rete. Questo è il caso del Festival del cinema d'Autore di Barcellona -*D'A*, che, tra la fine di Marzo e l'inizio di questo mese di Aprile, ha inserito *online* 34 film durante i giorni dell'evento programmato. Questa alternativa potrebbe essere valida per i festival che programmano con produzioni provenienti da altri luoghi, ma sarebbe difficilmente accettabile e inconcepibile in grandi festival come Cannes che iniziano sempre con anteprime mondiali. Nel momento in cui si apriranno le sale cinematografiche dopo il periodo della clausura, una questione chiave che si dovrà considerare riguarda l'accumulazione dei prodotti cinematografici. Se, con una previsione ottimistica, i cinema riapriranno il prossimo Giugno, i distributori si troveranno davanti un considerevole stock di film da non sapere come gestirlo e avrà bisogno perciò della complicità dell'intervento delle piattaforme audiovisive. La maggioranza degli Studios di produzione cinematografica statunitensi hanno deciso di rimandare le anteprime dell'estate e salvare alcuni probabili successi, come nel caso del nuovo James Bond, *No time to die* (Bond 25, 2020) di Cary Fukunaga, che sarebbe dovuto uscire in questo mese di Aprile. In questo cambio di paradigma, la questione centrale è sapere chi finirà per perdere la partita, se le sale cinematografiche o i produttori. Tutto indica che coloro che possono perdere la battaglia saranno i grandi multiplex. Se le multinazionali infrangeranno la politica delle visioni delle anteprime e i film potranno vedersi contemporaneamente sia online che nei cinema, il pubblico dei giovani o dei bambini, che è quello che sostiene in primo luogo

"No Time to Die" (2020) di Cary Fukunaga

il cinema commerciale, rimarrà a vedere le anteprime a casa e non andrà a pagare l'ingresso al cinema. I giovani pagherebbero per vedere la nuova produzione Marvel nei cinema se possono vederla a casa a un prezzo ipoteticamente più basso? In che misura la diffusione in rete non garantirà una nuova esplosione della pirateria audiovisiva? Netflix continuerà a essere il nuovo grande impero audiovisivo o saranno le grandi case di produzione a creare i propri imperi? Quali alleanze future ci saranno tra il mercato asiatico e il mercato americano? I grandi multiplex dovranno reinventarsi per creare nuovi spazi di socializzazione aperti a un pubblico più vasto? La questione della diversificazione del pubblico sarà una delle strategie chiave del futuro. Negli ultimi vent'anni, la politica dei multiplex è stata la concentrazione di prodotti filmici verso un modello di pubblico consumista. Un pubblico di consumatori che si muoveva grazie al potere attrattivo di alcune anteprime. Forse la politica futura sarà quella di cercare altro pubblico e non emarginare offerte che sono destinate solo a un pubblico molto particolare. Se dobbiamo ipotizzare una previsione, possiamo pensare che forse è più facile che sopravvivano i cinema che proiettano film d'autore in versione originale che i grandi multiplex.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Poetiche

Un senso

Voglio trovare un senso a questa sera
Anche se questa sera un senso non ce l'ha

Voglio trovare un senso a questa vita
Anche se questa vita un senso non ce l'ha

Voglio trovare un senso a questa storia
Anche se questa storia un senso non ce l'ha

Voglio trovare un senso a questa voglia
Anche se questa voglia un senso non ce l'ha

Sai che cosa penso
Che se non ha un senso
Domani arriverà
Domani arriverà lo stesso
Senti che bel vento
Non basta mai il tempo
Domani è un altro giorno, arriverà

Voglio trovare un senso a questa situazione
Anche se questa situazione un senso non ce l'ha

Voglio trovare un senso a questa condizione
Anche se questa condizione un senso non ce l'ha

Sai che cosa penso
Che se non ha un senso
Domani arriverà
Domani arriverà lo stesso
Senti che bel vento
Non basta mai il tempo
Domani è un altro giorno, arriverà
Domani è un altro giorno, ormai è qua

Voglio trovare un senso a tante cose
Anche se tante cose un senso non ce l'ha, ah

Domani arriverà
Domani arriverà lo stesso
Senti che bel vento
Non basta mai il tempo
Domani è un altro giorno, arriverà
Domani è un altro giorno, arriverà
Domani è un altro giorno

Vasco Rossi

Non sopporteremo un cinema che, dopo tutto quello che è successo (e quello che succederà), continuasse col solito tran tran nei soggetti, nelle sceneggiature, nella scelta delle facce. E' il momento della verità...

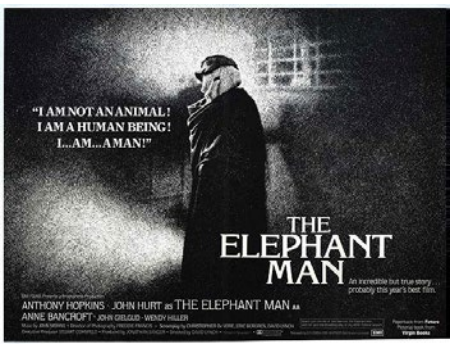
Fase due e mezzo, tre... quattro... il cinema e la ripartenza. Essere tentati di tentare l'impossibile

"Buona fortuna, amico! Buona fortuna. Chi ne ha più bisogno di noi?"
(The Elephant Man, 1980, David Lynch)

Enzo Lavagnini

Fasi? "Fase IV: distruzione Terra" è un "filmetto" di fantascienza del 1974, opera unica con la regia del genio dei titoli, titoli "di testa" e "di coda", di tanti film ossia il grande Saul Bass (quelli di "Psycho", ad esempio). Curiosamente il film racconta, con macro zoom impressionanti e ragguardevoli (per l'epoca), della non prevedibile rivolta di piccoli esserini... fragili... però molto organizzati. Qui, sono le formiche, che improvvisamente vogliono impadronirsi del mondo: sono formiche carnivore le quali, probabilmente per degli sconvolgimenti cosmici, stanno attraversando una mutazione genetica ed hanno sviluppato così un'aggressività gruppale vorace e senza freni. Siamo in un paesino con pochi abitanti, nel pieno del deserto, in Arizona, vicino ad una base scientifica piena di misteri. L'autorevole scienziato di un team studia il fenomeno delle formiche fameliche poi, spaventato ed impotente, prima che avvenga il peggio, cerca di ucciderle col veleno: ma gli insetti si adattano velocemente ai veleni, quindi lo aggrediscono nel suo bunker inutilmente super protetto e super tecnologico. In breve, le aggressioni si susseguono in tutto il paesello; si salvano solo un uomo ed una donna, che le formiche assassine decidono di risparmiare solo in quanto hanno intenzione di studiarli ed utilizzarli per i loro progetti futuri. Ecco la fine dell'umanità, contrassegnata con la "fase IV" della linea evoluzionistica che, impietosamente il film racconta. Fasi. Quando hai bene in mente quello che vorresti fare e per tanto tempo non riesci a farlo (non puoi): frustrazione infinita. Ma anche condizione ideale per riconsiderare quali passi fare; soppesare lentamente, pianissimo, con grande attenzione. Giudicare così l'itinerario che vale la pena fare. Solo passi "giusti", vanno fatti. Fretta non c'è. E non sbagliare una singola scelta. E non ripercorrere il già visto, il già fatto. Meta? Quanto meno, l'*impossibile*. Meno di questo non serve. Non ci serve un cinema qualsiasi, ci serve un cinema consapevole. Con le cicatrici di chi ha affrontato disastri e naufragi. Dice Tim Burton a proposito dei film: "Io spero sempre di trovare lì delle risposte e delle sicurezze". Cos'è del resto il cinema se non il luogo della conquista di dimensioni non conosciute, inesplorate, vagheggiate o temute? Una attitudine da turista o da esploratore, che, riempiendo i tratti di cartine geografiche vuote, riduce le ansie e le fobie? Il cinema? Una "invenzione senza futuro". Così pare che nel 1895 papà Lumière - pittore, fotografo nonché uomo d'affari - abbia salutato la scoperta dei figli Auguste e Louis. Chissà. Certo è che di futuro (e di presente, come pure di passato) ce ne ha raccontato tanto. Certo è anche che un cinema ripetitivo, oltre ad essere noioso, non serve a nulla. Il cinema ci accompagnerà anche nel prossimo futuro. C'è, ancora una volta, da stabilire il modo in cui lo farà. "La nostra vita è un'opera d'arte -che lo sappiamo o no, che ci piaccia o no. Per viverla come esige l'arte della vita dobbiamo – come ogni artista, quale che sia la sua arte – porci delle sfide difficili (almeno nel momento in cui ce le poniamo) da contrastare a distanza ravvicinata; dobbiamo scegliere obiettivi che siano (almeno nel momento in cui li scegliamo) ben oltre la nostra portata, e standard di eccellenza irritanti per il loro modo ostinato

di stare (almeno per quanto si è visto fino allora) ben al di là di ciò che abbiamo saputo fare o che avremmo la capacità di fare. Dobbiamo *tentare l'impossibile*". (Zygmund Bauman, "L'arte della vita", 2009). L'istinto prevale sempre. Il ragionamento arriva sempre dietro. Si può far appaiare le due cose? Facciamo una capatina in zona "Ricostruzione", nell'ultimo dopoguerra mondiale. Per evidenti assonanze. Leggiamo un paio di testimonianze, tratte da "L'avventurosa storia del cinema italiano". La prima è di Marcella De Marchis: "Per fare *Roma, città aperta* Roberto dovette vendersi



tutto, tutto! La pelliccetta mia, la catenina d'oro, tutto quello che avevamo, per pezzetti di mozzicone di pellicola! Andavamo avanti a pane e caciotta! E poi non ci ha guadagnato mica con quel film, perché lo vendette ad un americano. Lo girò subito appena passati gli alleati, subito dopo. Era molto contento di farlo, era tanto sconvolto da tutti gli orrori che aveva visto, e allora ci teneva molto, e ci teneva a questa verità che veniva fuori dal film". La seconda di Roberto Rossellini: " Quello postbellico fu lo stesso sistema del cinema prebellico, quando riprese un sistema produttivo normale. Però, nel periodo di trapasso o di riaggancio, i mezzi difettavano, difettavano i denari, difettava tutto e di conseguenza ci fu quella ventata di improvvisazione dalla quale nacque buona parte dello stile neorealistico. Questo tanto per mettere le cose a punto. Perché, mancando i mezzi, fummo costretti a scendere nelle strade per prendere e sfruttare le cose così come erano, mettendo a frutto una preparazione che si era già fatta da questo punto di vista di ricerca della verità, dato che non è vero che la verità e la realtà siano venute fuori con il neorealismo. Il neorealismo ha usato un linguaggio che si era già precedentemente messo in moto. E lo ha usato cadendo su un argomento che era una bomba, atto a diffondere questo modo di avvicinarsi alla realtà, ossia la tremenda realtà della guerra che aveva sconvolto tutto il mondo". Ecco. Anche noi, come Rossellini ed i neorealisti, siamo ora al punto di dover cambiare il racconto del nostro tempo. La storia scandisce senza posa il passo. Un cinema che non sia oltraggiosamente strafottente e coraggioso non serve proprio più a nulla. Le "fasi" si susseguiranno (!) e si dovrà anzitutto non perdere l'umanità ed il coraggio. Si dovrà trovare un linguaggio nuovo e chiaro. Ci vorrà l'arroganza di chi non voglia abdicare alle proprie idee e la cortesia di metterle in circolo con il dovuto amore. Questa la strada per un cinema *impossibile* e *necessario.*

Enzo Lavagnini

Bari e la sua storia del cinema

Adriano Silvestri

Bari entra tardi nella storia del cinema. Si girano film in tre diverse fasi, distanziate nel tempo. Ciascuna pellicola descrive una città da uno specifico punto di vista e, in due casi, ambienta la Palestina e il Brasile. Nel dopoguerra sembra possa crearsi una industria del cinema nel capoluogo della Puglia, ove la guerra è più lontana, rispetto a Roma, dove tutto è fermo. Si inizia con quattro titoli, realizzati in anni consecutivi (1945/ 48). Debuttano come registi alcuni attori e si tiene a Bari il primo festival cinematografico dell'Italia libera, organizzato dai giornalisti Piero Virgintino e Bepi Marzulli.

Campagna. Di questo periodo va ricordato *Il Richiamo della strada*, unico film di Alberto Pieralisi, ambientato a Bari con protagonista Amedeo Trilli, che ha agganci in città, con Alfredo Rizzo e Tina Vanni. Nel cast gli attori baresi Daniela Dardi, Enzo Nuovo e Alfredo Metteo. Film drammatico prodotto da Cataldo Balducci, decano della cinematografia pugliese, su soggetto dell'ingegner Ulrico Ingani. Esce a Maggio 1946: «Un vagabondo incontra Tonietta, una contadina, e ne nasce un idillio. L'uomo la seduce e poi l'abbandona. La ragazza, rimasta incinta, sposa Ferruccio. Nasce così Tonino, il quale cresce assieme ad Alina, figlia di Pietro, padrone della fattoria. Passano venti anni e Tonino ama Alina, contrastato da Pietro. Il vagabondo apprende di essere il padre di Tonino e ottiene il consenso per le nozze del ragazzo con Alina.»

Sport. In questo ambiente si inserisce un personaggio che - già nella vita reale - si comporta come se fosse il protagonista di un film. È il pugile ed attore Enzo Fiermonte, vissuto anche a Hollywood, il quale è il primo regista barese, in ordine di tempo, a girare un film nella sua città. *L'Atleta di Cristallo* è il titolo autocelebrativo (diretto con lo pseudonimo di William Bird), di cui è anche soggettista, montaggista e protagonista, con la soubrette di avanspettacolo Marisa Vernati. Nel cast il (vero) pugile Egisto Peyre, con Luigi Pavese, Peppino Spadaro e il barese Enzo Nuovo: «I fratelli Adami sono pugili: Franco si è ritirato dal ring; Roberto, il più piccolo, è fidanzato con Luisa. La ragazza è ferita in un incidente e occorrono soldi per le cure; così Roberto accetta un combattimento contro un pugile più forte. Franco segretamente lo sostituisce sul ring, ma è malato di cuore e finisce tragicamente.» Esterni ed interni girati tra strade, appartamenti e negozi. Debutto al Teatro Petruzzelli nel Marzo 1947, poi la pellicola, prodotta da Guido Marchigiani, ha scarso successo e Fiermonte, da buon pugile, accusa il colpo e ritorna alla recitazione.

Amanti. Anche l'attore romano Roberto Bianchi Montero debutta come regista a Bari e lo fa con il film drammatico *L'Amante del Male* nel Giugno 1946: «Il conte Vittore di San Massimo, in difficoltà economiche per la sua cava di marmi, sposa per interesse la contessina Giuliana ed abbandona l'amante Natalia. Costei giura vendetta e si fa assumere come governante, ma viene scoperta. Il cugino della contessina si intromette e dirige i lavori nella cava...» Il protagonista è ancora Amedeo Trilli, e la rivelazione è Enzo Siciliano, unico barese sul set, che si affermerà come scrittore. Nel cast: Paola Veneroni, Giuseppe Rinaldi e l'attrice austriaca Greta Gonda. Gli interni nella palestra dell'Angiulli, convertita a teatro di posa, e gli esterni in piazza del Ferrarese. Anche questo soggetto è di Ulrico Ingani, con sceneggiatura di Luigi Chiarelli, commediografo di Trani. La prima a Bari nel 1947. Sarà rieditato con il titolo *Vipera Bionda* e il lancio avverrà nel 1952.

Amedeo Trilli in "Il Richiamo della strada" (1945) di Alberto Pieralisi

Palestina. Nell'estate 1948 il regista abruzzese Duilio Coletti gira il film di azione *Il Grido della Terra*, con Andrea Checchi e Marina Berti. nel cast: Pietro Sharoff (russo), Peter Trent (britannico) e lo slavo Andrea Bosic; e con Luigi Tosi, Alfredo Varelli, Vittorio Duse, Carlo Ninchi, Elena Zareschi. Due interpreti, Arnoldo Foà e Cesare Polacco, hanno lavorato a Radio Bari occupata dai partigiani. Nel cast il barese Claudio Perone ed il leccese Nino Marchesini: «Dopo la fine della guerra, un gruppo di profughi tenta di raggiungere la Palestina, dove i partigiani sionisti conducono la guerriglia contro gli occupanti inglesi. Tra essi un chirurgo israelita e la sua futura nuora. Gli inglesi circondano la colonia, ma il figlio del medico compie un attentato ed è imprigionato.» Riprese a Palese, all'interno del campo di raccolta, con 250 veri profughi ebrei. Segue l'imbarco con il veliero "Michelino". Nel borgo antico l'Arco delle Meraviglie ambienta Gerusalemme; altre strade si trasformano in Haifa. La pellicola esce nel 1949 e nel 2008 sarà restaurata e presentata alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia.

Alleati. Dopo questi film, l'idea di creare una filiera del Cinema in Puglia viene abbandonata; mancano le strutture, le professionalità, i mezzi. Le produzioni ritornano a Roma e verranno nella regione soltanto in location turistiche: Polignano a Mare, il Salento e Trani. Si riaprirà il cantiere produttivo a Bari solo negli anni '70. Si gira ed ambienta il film *Polvere di Stelle* di e con Alberto Sordi. Girato nel 1972 in interni ed esterni al Teatro Petruzzelli, sul lungomare e nella città vecchia. Protagonista: Monica Vitti. Nel cast: John Philip Low, Edoardo Faietta; con Wanda Osiris e Carlo D'Apporto, ritroviamo il giornalista Piero Virgintino: «Mimmo e Dea sono due attori in difficoltà e cercano di esibirsi con la compagnia di avanspettacolo nei teatri rimasti aperti durante il conflitto. Realizzano spettacoli per l'esercito nel Petruzzelli. Ma finisce la guerra e terminano anche le scritture». Il film rievoca un fatto vero: nel teatro requisito intrattenevano le truppe americane Frank Sinatra, Bing Crosby, Marlene Dietrich, James Stuart, Deanna Durbin. Al Bif&st 2019 avverrà la presentazione della copia integrale del film, restaurato dalla Cineteca Nazionale.

Mala. Nel 1976 esce il film poliziottesco *La Legge violenta della squadra anticrimine*, di Stelvio Massi, con Lee J. Cobb, John Saxon, Renzo Palmer, Lino Coppolicchio e la cantante pugliese Rosanna Fratello: «Antonio, un rapinatore, uccide un poliziotto e per fuggire ruba l'auto del mafioso Ragusa. Lo inseguono il commissario Jacovella e i sicari del boss. Sfugge a un agguato e si rifugia con la fidanzata in un peschereccio, chiede aiuto a un giornalista, ma viene scovato dai malavitosi.» Girato a Bari, con scorci panoramici e immagini ne «La Gazzetta del Mezzogiorno», con inseguimenti sul lungomare e in Corso Cavour, e con colonna sonora di Piero Pintucci.

Eros. Esce nelle sale a Gennaio 1980 il film fanta-erotico *Quello strano desiderio* di Enzo Milloni, che cura il soggetto con uno dei protagonisti, Nico Salatino. L'altro della coppia è Gianni Ciardo, e le "star" sono Dirce Funari e Marina Lotar (la quale attrice, nel successivo *Fantozzi subisce ancora*, sarà etichettata come "una nota troia di Bari"): «Due alieni vincono un viaggio premio sulla Terra. All'arrivo si impossessano dei corpi di due ragionieri. Coinvolti in equivoci, usano i superpoteri per moltiplicare il denaro o vedere attraverso le pareti. Scoprono il sesso e rifiutano il ritorno al pianeta. Atterrano in città due donne dei servizi segreti extraterrestri, per catturare i disertori. Nascono altre storie di erotismo e tutti gli alieni, uomini e donne, rimangono sulla Terra.» Film con musiche del maestro barese Mimì Uva, girato e ambientato nel circolo Barion, al lungomare, e in vie e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

locali del centro; nella storia i due protagonisti alloggiano nell'ex Hotel Ambasciatori e lavorano ne "La Gazzetta del Mezzogiorno".

Ambiguità. La commedia musicale *Maschio Femmina Fiore Frutto*, opera prima dell'attore bolognese Ruggero Miti, esce nelle sale nel 1979, distribuita da Titanus. Unico film girato dalla cantante Anna Oxa, all'epoca diciottenne, che interpreta sé stessa: «Anna e Tony sono sorella e fratello, gemelli con aspirazioni artistiche. Partono entrambi dalla Puglia alla volta di Roma. Segue una audizione in una casa discografica, che lancia sul mercato fratello e sorella come una persona unica, dal sesso ambiguo, maschio-femmina.» Nel cast: Giovanni Crippa, Massimo Boldi, Ninetto Davoli e Jimmy il Fenomeno, originario di Lucera; musiche di Ivano Fossati. Film girato e ambientato in parte a Bari, città di nascita della cantante, riedito con il titolo *La Ragazza Superstar*.

"Il grido della terra" (1949) di Duilio Coletti

"L'amante del mare" (1946) di Roberto Bianchi Montero

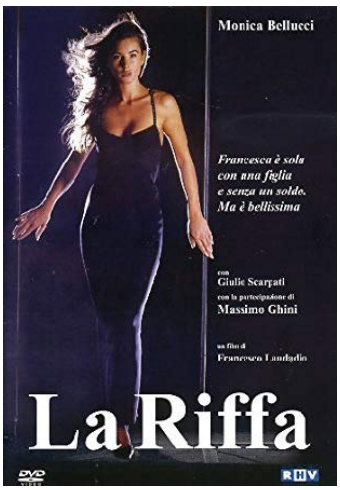
"Mira" (1987) di Silvana Abbrescia Rath

"Il giovane Toscanini" (1988) di Franco Zeffirelli

Balletto. C'è poi una ulteriore sosta e poi incomincia una terza fase nella lavorazione cinematografica a Bari, nella seconda metà degli anni '80, con tre titoli internazionali. Il film di produzione americana *The Dancers*, girato nel Teatro Petruzzelli nel 1986 per sei settimane da Herbert Ross. Il titolo italiano è *Giselle*: con Michail Baryšnikov, Alessandra Ferri, Mariangela Melato e Gianmarco Tognazzi. Coreografie di Wes Chapman e musiche di Pino Donaggio. Uno dei più apprezzati balletti romantici di tutti i tempi: «Una compagnia di balletto mette in scena "Giselle" in alcune città nel sud dell'Italia. La vicenda narrata nel balletto è quella di un signore, Albrecht, che si traveste da contadino per conquistare una umile ragazza e ci riesce anche a costo che ella diventi pazza.»

Donne. Segue *Mira* (1987) di Silvana Abbrescia Rath, l'unica regista donna di questa storia, con protagonista Claudia Ghirardelli; nel cast: Gianvito Spizzico, Teresa Ludovico, Michele Dragonieri, Giacomo Principalli (e con la sua giovanissima figlia Guia Principalli): «Mira, una giovane figlia di un palazzinaro, architetta e fotografa, ritorna nei luoghi dove è cresciuta e che ha lasciato all'età di 18 anni. Tra incontri e ricordi, partecipa alla festa di San Nicola.» Di fatto è un documentario sulla città di Bari, prodotto da Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin. La regista barese, residente a Berlino, presenta *Mira* al Tff di Torino ed al festival Max Ophuls Preis di Saarbrücken.

Brasile. Nel 1988 le vicende di Arturo Toscanini sono narrate ne *Il Giovane Toscanini*, di impostazione Hollywoodiana, diretto da Franco Zeffirelli, che conobbe il direttore d'orchestra, e ne narrò la vita: «Nel periodo che va dal primo incontro con il Teatro alla Scala, fino all'ingaggio per una tournée a Rio de Janeiro. Incontra la favorita dell'Imperatore Dom Pedro e rappresenta la Aida.» Interpretato dall'attore americano C. Thomas Howell, con Liz Taylor. Le scene ambientate nel teatro in Brasile sono riprese al Petruzzelli di Bari. Proprio in questo Teatro aveva diretto l'orchestra, a suo tempo, il (vero) Toscanini. Il film resterà a testimoniare la esatta struttura originaria del teatro, che sarà devastato da un incendio nel 1991.



Bari Bene. La cronologia si chiude con un film italiano, che esce nel 1991: *La Riffa*. Francesco Laudadio cura soggetto, sceneggiatura e regia e convince la top model Monica Bellucci al debutto al cinema, in una commedia di costume, girata e ambientata nella città, con Giulio Scarpati e Massimo Ghini. Nel cast i baresi Paolo De Vita ed Elena Cantarone e il presentatore Gianni Roman: «I costumi dell'alta borghesia di provincia: Francesca, ricca ed elegante, rimane vedova con una figlia e i debiti lasciati dal marito. Si disfa di villa, pellicce, gioielli, imbarcazione, e salda i fitti arretrati e la retta della piccola Giulia. Su consiglio dell'amico Cesare, Francesca indice una lotteria ("*Riffa*"), dove lei sarà il premio. I venti partecipanti pagheranno 100 milioni a testa e il vincitore avrà diritto a convivere con lei. Poi si profila uno scandalo. Allora Francesca prende i venti assegni e lascia la città.» Il futuro presidente di Apulia film commission, Maurizio Sciarra, è aiuto regista e interpreta il ruolo di un avvocato. Location: Villa Romanazzi Carducci, Circoli Unione e della Vela, palazzi de "La Gazzetta del Mezzogiorno", Starita e Mincuzzi. Questo film è l'ultimo di cinque diversi titoli girati a Bari in altrettanti anni. Bisognerà avvicinarsi alla fine del secolo per avviare una vera filiera del cinema, a cominciare da *Lacapagira*.

Adriano Silvestri

Il nostro saluto ad Adriano Silvestri

Adriano,
Sei stato un amico e collega appassionato, grande promotore della cultura cinematografica e della tua Puglia.
Un affettuoso saluto da tutta la redazione e lettori di **Diari di Cineclub**.
Resteremo ogni mese in attesa del tuo articolo e conserveremo un bellissimo ricordo citandoti sempre come esempio.

Adriano Silvestri è venuto a mancare improvvisamente il 16 aprile scorso subito dopo averci inviato il pezzo mensile

Due volte primo

Giannalberto Bendazzi

Quirino Cristiani fu un disegnatore satirico e cineasta d'animazione argentino, nato nell'Oltrepò Pavese il 2 giugno 1896 e giunto con la famiglia a Buenos Aires nel 1900. Si conquistò una certa notorietà come vignettista già prima dei vent'anni. All'età di ventuno, per la produzione di un altro emigrato, l'astigiano Federico Valle, coordinò un gruppo di disegnatori che concluse nel 1917 un film di oltre un'ora intitolato *El Apóstol*. Erano tutti neofiti del disegno animato, ma avevano fatto il primo lungometraggio d'animazione della storia del cinema. Non era, e questo va sottolineato, una fiaba per bambini, ma una satira politica bella e buona. Era accaduto che, dopo molti anni di dominio conservatore sulla politica argentina, le elezioni presidenziali del 1916 avevano portato alla Casa Rosada il radicale Hipólito Yrigoyen. Il programma di questo riformista prometteva forti cambiamenti sociali, che a molti sembravano peraltro un illusorio libro dei sogni. Il film ritraeva proprio questa duplicità: speranza e diffidenza. Yrigoyen, apostolo del popolo, si addormenta stanco dei problemi da risolvere e sogna di salire all'Olimpo. Qui giunto, convince Giove a dargli i fulmini di cui è titolare e li scaglia sulla peccaminosa Buenos Aires. Ne segue un purificante incendio dal quale la capitale potrà rinascere in uno splendore tutto nuovo. Però, come abbiamo detto, era solo un sogno; e il presidente al risveglio si vede obbligato a confrontarsi con la dura realtà quotidiana. Il film ebbe grande successo a Buenos Aires, ma praticamente non uscì dalla città. Le copie andarono distrutte in un incendio del 1926, e quindi ne abbiamo testimonianze solo indirette. (Chi scrive personalmente non crede ai "film perduti per sempre" e non ritiene impossibile che in qualche cantina argentina qualche collezionista privato non ne abbia salvato almeno una parte). Quirino Cristiani fu chiamato a dirigere immediatamente un secondo lungometraggio (forse mediometraggio), della cui natura e della cui sorte si sa pochissimo. S'intitolava *Sin dejar rastro* (Senza lasciar traccia) ed era basato su un incidente navale della prima guerra mondiale: l'affondamento di un mercantile argentino da parte di un sottomarino tedesco "senza lasciar traccia". La diplomazia di Berlino progettava di attribuire la responsabilità del siluramento agli inglesi e di trascinare l'Argentina in guerra accanto all'impero di Guglielmo II. Però l'inghippo venne clamorosamente svelato dai giornali e la frase divenne proverbiale nelle conversazioni spicciole della capitale sudamericana. Di fatto il governo sequestrò la pellicola dopo un solo giorno di programmazione, allo scopo di preservare un'assoluta neutralità. Anche di questo lavoro le copie non furono mai più ritrovate. Per una decina d'anni Quirino Cristiani, ormai titolare di una casa di produzione piccola ma unica nel continente sudamericano, si concentrò sulla pubblicità, su film scientifici e sui cortometraggi basati su fatti di cronaca. In questo ebbe successo, pur non ritenendo chiuso il capitolo dei progetti ambiziosi. Nel 1928 il suo antico bersaglio Yrigoyen, ormai settantaseienne, venne rieletto alla presidenza. Ben presto apparve chiara la demenza senile di quello che era stato un grande leader, e i cittadini un po' risero e molto si preoccuparono. Nel 1930 i militari presero il potere con un colpo di stato, e

Quirino Cristiani (1896 - 1984)

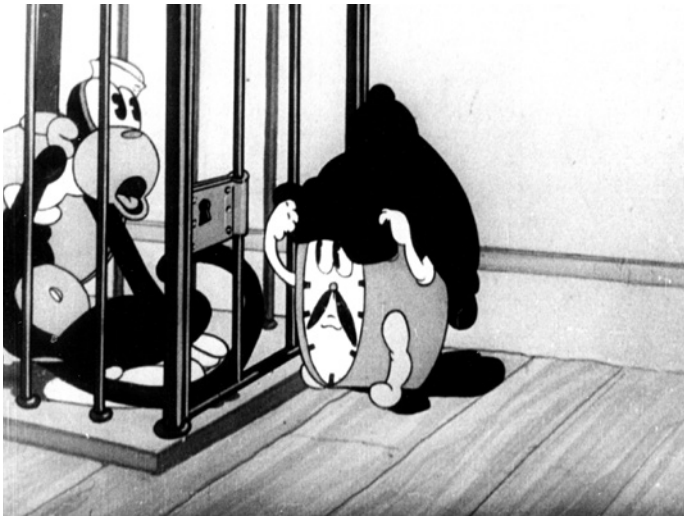


Immagine da "El mono relojero"

issarono alla presidenza il generale Félix Uriburu. Nello stesso 1930 Cristiani stava dando gli ultimi ritocchi al suo nuovo film indirizzato a *tomar el pelo* (farsi gioco) di Yrigoyen e della sua cerchia. Inevitabilmente, nella nuova situazione, questo sarebbe apparso come un inno a militari golpisti e felloni. Per tutto il 1931 il regista rielaborò il girato in modo da renderlo politicamente neutro, e infine lo presentò al pubblico sotto il titolo di *Peludópolis*.[1] La risposta del pubblico fu a dir poco fredda, e quando nel 1933 una folla amplissima scortò nelle piazze il feretro dell'appena defunto Yrigoyen, un commosso Cristiani decise di ritirare tutte le copie dal mercato. Anche in questo caso il film è per noi introvabile, perché due incendi negli anni sessanta distruggeranno l'intero archivio del cineasta. Era un bel film? Cristiani, in un'intervista con chi scrive, non si mostrò per nulla soddisfatto e insistette sulla natura incoerente dell'opera ritagliata e ricucita in fretta e furia. Al punto di vista critico, essendo impossibile avanzare ipotesi su film introvabili, va rilevato che il concetto d'arte che aveva Quirino Cristiani era preciso e originale. L'animatore non era un Esopo del XX secolo, che raccontava all'infanzia delle favole disegnate: era invece un commentatore satirico, che si rivolgeva con immagini in movimento a un pubblico non meno ampio di quello dei giornali. Grazie alla sua rapidità di lavorazione, egli fu sempre in condizione di tallonare i fatti del giorno e di sottolinearne il lato comico, gioioso o ridicolo. Un cinema certo senza ambizioni formali, ma piuttosto il cinema di un *columnist* dotato di matita, alla Jules Feiffer o alla Altan. La fiaba per bambini, destinata – sotto l'impulso disneyano – a diventare paradigma del cinema d'animazione, non tentò l'argentino fino al 1938, quando lavorò per conto di terzi. Constancio C. Vigil (1876-1954) fu scrittore, giornalista, editore; in particolar modo fu narratore e pensatore rivolto all'educazione. Con *El Erial* ('Campo incolto', 1915) si acquistò popolarità e rispetto nell'America di lingua castigliana. A Buenos Aires fondò l'Editorial Atlántida e divenne un magnate della carta stampata. Il più conosciuto dei suoi racconti per ragazzi fu *El mono relojero*

segue a pag. successiva

1 *"Città del Peludo". Popolarmente, peludo viene chiamato l'armadillo, un animaletto assai schivo e sfuggente, tanto quanto Yrigoyen appariva schivo e sfuggente nei suoi discorsi.*

segue da pag. precedente

('La scimmia orologiaia')[2]. Vigil prese contatto con Cristiani e gli prospettò di ridurre in cortometraggi tutti i suoi racconti. Dopo *El mono relojero* sarebbero venuti *La hormiguita viajera* ('La formichina viaggiatrice'), poi *La familia Conejola* ('La famiglia Coniglietta') e così via. In concreto il primo film fu anche l'ultimo, perché il produttore si ritenne insoddisfatto del risultato. Il film fu pagato da Vigil con 15.000 pesos, e il cineasta s'incaricò di dirigerlo e di fornire il personale e le attrezzature. La circostanza ha un pregio retrospettivo. *El mono relojero* è infatti l'unico film sopravvissuto fra quelli girati da Cristiani, perché conservato non negli archivi dell'autore, andati a fuoco, ma in quelli del produttore. Esteticamente fu un fiasco. Il contrasto tra le due mentalità creative, quella giocosa di Cristiani e quella moralistica di Vigil, fu vistoso. Il personaggio cinematografico non è, in fondo, che un bambino un po' discolo, che fa la sua scappatella ma poi torna all'ovile. Il mondo ilare di Cristiani era in sintonia con una psicologia di tal genere, e infatti alcuni punti francamente comici non mancano. Ma, modificato il personaggio, veniva a cadere la giustificazione della trama, che su quel carattere era impostata. Ecco allora che la sceneggiatura risulta poco cinematografica e in definitiva piatta. Il film, di conseguenza, manca di sviluppo e di *timing* adeguati ad avvincere l'attenzione dello spettatore. Inoltre la tecnica (disegno su acetati) era estranea a Cristiani, che animava sì "a fasi", ma usando figure ritagliate. Nel 1941 l'Argentina ricevette la visita di Walt Disney. Per il governo degli Stati Uniti, quello era un momento difficile. La guerra mondiale, in atto da due anni in Europa, rendeva urgente stringere o rinsaldare alleanze e cercare mercati nell'America Latina. Disney aveva accettato la richiesta di Washington: fare una *tournée* come ambasciatore volante in Sud America. Era l'uomo adatto per accreditare l'immagine amichevole che gli Stati Uniti volevano dare di sé. Il produttore trasse poi due film, *Saludos Amigos* e *I tre Caballeros*, dagli appunti e dai bozzetti presi nei diversi luoghi. A Buenos Aires il più famoso animatore del mondo incontrò il più famoso animatore dell'Argentina. Cristiani ammirava Disney, e ne accolse la visita con entusiasmo. Proiettò per i suoi funzionari un rullo di *Peludópolis*, ma si ritirò in buon ordine quando gli fu detto che ciò che interessava era l'argomento gauchesco. "Gli presentai" disse a chi scrive queste note "Molina Campos, un eccellente disegnatore che faceva delle stupende caricature dei nostri *gauchos*. Con la sua collaborazione realizzò un episodio di *Saludos Amigos*." Negli anni seguenti Cristiani si dedicò alla gestione del laboratorio di sviluppo e stampa che aveva nel frattempo costruito, e infine si ritirò in pensione. Chi scrive lo riscoperse ancora vivente e lucido nel 1981, lo invitò nella sua terra natale e lo intervistò a lungo. Morì placidamente nel sonno il 2 agosto 1984. Ci si domanderà dove risiede l'importanza di un autore la cui opera è al 99 per cento irraggiungibile, e all'1 per cento trascurabile. Certo non sta nel fatto statistico di essere stato cronologicamente il primo a dirigere un lungometraggio d'animazione (*El Apóstol*, 1917) e un lungometraggio d'animazione sonoro (*Peludópolis*, 1931). Il lungometraggio, nel campo del cinema d'animazione, fu per tutto il Novecento impresa ardua dal punto di vista drammaturgico e di ritmo, per la natura stessa di un linguaggio che comporta la concisione. Inoltre prevedeva investimenti enormi in proporzione agli utili che ci si poteva attendere. Si trattava di apprestare grandi quantità di pellicola, disegnare migliaia di fogli, filmare migliaia di fotogrammi a uno a uno, produrre tutto a mano, affrontare lavorazioni lunghissime. Non è strano, dunque, che i lungometraggi d'animazione siano sempre stati pochi fino all'avvento del computer. Una minoranza infima se confrontati al numero dei lungometraggi "dal vero"; una minoranza esigua se confrontati, all'interno del cinema d'animazione, ai cortometraggi. Al di fuori e dopo i lungometraggi argentini qui citati e fino al 1940 non si ha notizia di altri film di questa stessa durata oltre a *Le avventure del principe Achmed* (regia di Lotte Reiniger, Germania 1926); *Il nuovo Gulliver* (regia di Aleksandr Ptushko, Urss 1935); *Biancaneve e i sette nani* (produzione/regìa di Walt Disney, Usa 1937); *La piccola chiave d'oro* (regia di Aleksandr Ptushko, Urss 1939); *I viaggi di Gulliver* (regìa dei fratelli Fleischer, Usa 1939); *Pinocchio* (produzione/regìa di Walt Disney, Usa 1940); *Fantasia* (produzione/regìa di Walt Disney, Usa 1940); *La principessa dal ventaglio di ferro* (regìa dei fratelli Wan, Cina 1940). Quirino Cristiani s'impone dunque come un pioniere lungimirante e coraggioso, che operò in un Paese allora ricco ma comunque decentrato rispetto ai territori-chiave dell'industria (Stati Uniti ed Europa), e che non si lasciò attirare dall'orticello della produzione per ragazzi. Negli anni trenta Walt Disney si concentrò sul lungometraggio-fiaba e scoprì una miniera d'oro. Senza Disney, l'animazione sarebbe stata una piccola nota nelle enciclopedie del cinema, e le imprese di Cristiani sarebbero rimaste ignorate. I due si strinsero la mano nel 1941. Entrambi avevano un vanto che all'altro mancava.

Disegno preparatorio per "El Apòstol" (1917). Caricatura di Yrigoyen.

Cristiani al lavoro su Peludòpolis.

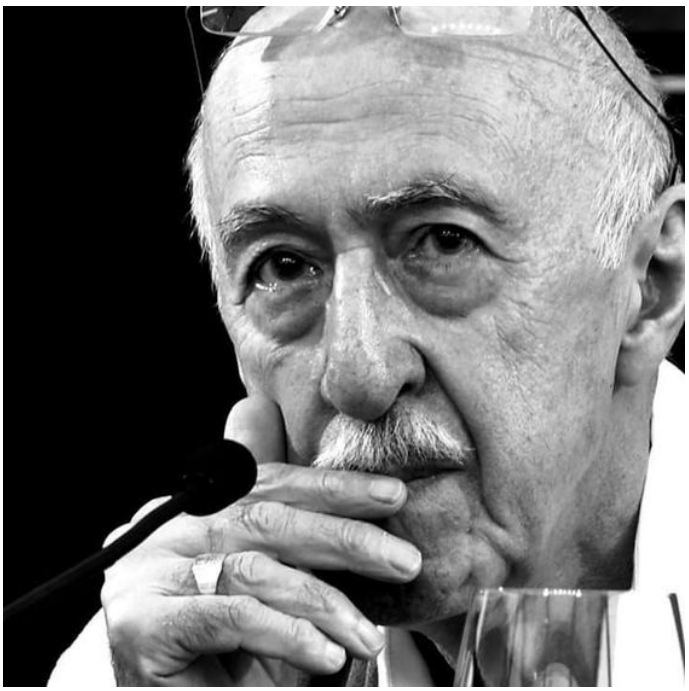
Giannalberto Bendazzi

2 *In un negozio di orologeria si trova una scimmietta tenuta alla catena, che incuriosisce passanti e clienti. La scimmietta desidera la libertà, e dopo qualche trambusto riesce a scappare. Si rifugia nella foresta dove però non sa come adattarsi all'ambiente, e dove il suo fucile (retaggio della civiltà degli uomini) si dimostra inutile, perché non è altro che un giocattolo. La scimmia decide allora di dedicarsi al commercio. Torna nottetempo nell'orologeria, ruba alcuni orologi, e, daccapo nella selva, cerca di venderli agli animali; clientela apparentemente fertilissima per il fatto che neppure uno di loro possiede un orologio. Il tentativo finisce in umiliazioni e incomprensioni, ed è tanto se la scimmia commerciante riesce a scappare. Non resta che ritornare all'orologeria. Il padrone non è ostile, ma questa volta impone condizioni: per mangiare bisogna lavorare, e cioè pulire tutti i giorni il negozio e la vetrina. Affare fatto: ma per poco. Dopo un po' di lavoro manuale, la scimmia si dilegua un'altra volta. La prima tappa della nuova fuga è una scuola, dove diverte i bambini e dove impara che sotterrare dei semi significa la certezza di cogliere dei frutti più tardi. Ottusamente, la scimmia si convince che qualunque oggetto seminato germogli come un seme. Perciò, riempita la sporta con bottoni, gomme, penne, riparte per cercarsi un campo da coltivare. Crede di trovarlo accanto a una palude. Ma qui c'è una cicogna brutale che vuole sfruttare a proprio vantaggio l'iniziativa. La scimmia deve rendersi conto che il pennuto è troppo arrogante e fugge prima che arrivi la stagione del raccolto. Nell'ultima tappa delle sue avventure, la scimmia si trova legata alla catena di un suonatore ambulante di organino. Chiede l'elemosina ai passanti. Un giorno incontra il proprietario dell'orologeria, il quale, riconosciutala, la irride.*

Otar Iosseliani: il poeta della libertà, tra humor, malinconia e celebrazione dei piaceri della vita

Giovanni Ottone

Otar Davidovič Ioseliani (anche accreditato come Otar Iosseliani) è nato nel 1934 a Tbilisi, all'epoca capitale della Repubblica sovietica della Georgia appartenente all'URSS, ma è residente in Francia dal 1982. È un vero poeta libertario, che non ha mai rinnegato le proprie origini e la propria cultura. Nel suo cinema, che combina creatività e realismo, dimostra un'indole "naïf", ovvero spontanea e ingenua, e "flâneur", ovvero amante del vagabondaggio ozioso per le vie cittadine o in campagna, senza fretta, sperimentando e provando emozioni nell'osservare il paesaggio umano e naturale circostante. È autore di un cinema che si colloca a metà strada tra fiction e non fiction e che rifiuta i canoni classici della narrazione. Non prende mai spunto dalle opere letterarie perché è interessato alla vita quotidiana e alle traiettorie di individui che si incontrano casualmente e, soprattutto, alle azioni e alle loro conseguenze, senza considerare i moventi, che restano spesso largamente oscuri o ignoti. Le sue storie raccontano la gente comune: i personaggi non sono mai complicati e non vi è alcun eroe. Si nutrono dell'osservazione minuziosa e divertita dei comportamenti "naturali" di personaggi veritieri, ma sfrontatamente e caparbiamente indifferenti, a metà strada tra la malinconia e il gioioso godimento dei piccoli piaceri di un'esistenza vissuta con naturalezza e generosa noncuranza. Molti possono essere considerati veri anarchici e sono molto laboriosi, quasi sempre alle prese con iniziative stravaganti o impegnati in invenzioni di macchinari e marchingegni ingegnosi, esilaranti e poco utili secondo il senso comune. Iosseliani li osserva quasi sempre a distanza con una macchina da presa in costante movimento, senza interessarsi della loro caratterizzazione psicologica o dei loro segreti. Nella sua opera complessiva Iosseliani esprime un umorismo stralunato e una comicità vivace e molto originale che non sono mai fine a sé stessi o prosaici perché si mescolano con una sottile tristezza e, persino, con una serena e latente disperazione, lasciando emergere un approccio sia scettico che amabilmente epicureo. Nei suoi film Iosseliani esprime una visione triste, ironica e poetica dell'esistenza umana, sballottata da un movimento disordinato che determina l'inesorabile deterioramento di oggetti, sentimenti, costumi e usanze di un mondo al tramonto. Ma racconta anche i ricorsi e i ricorsi della storia, specie quando prevale l'ideologia autoritaria che promette una palingenesi futura illusoria e falsa. In effetti non ha mai dimenticato la portata coercitiva, illiberale e repressiva del potere sovietico e, sulla base di una raffinata conoscenza dei fatti, ne fa costante riferimento quando, nei suoi film, specie in *Brigands, chapitre VII (Briganti, briganti)* (1996), descrive le manifestazioni più crudeli e ottuse del potere. Osserva la commedia della vita e la nevrosi della civiltà moderna e descrive il dolore e gli eventi fortuiti o imprevedibili che derivano dall'invidia, dall'avidità e dal potere del denaro, dal tradimento e dalla prevaricazione. Confeziona "racconti filosofici" molto atipici, privi di qualsiasi tentazione moralista. La ferocia e la stoltezza sono costanti ricorrenti che contribuiscono alla sopraffazione dell'individuo, soprattutto quando non è assimilabile al burocratico sistema sociale perché si mostra ostinatamente irriducibile nella sua inconsapevole ludica diversità. Ad esse non si può che contrapporre la fuga o l'ebbrezza dell'alcol e un ozioso nomadismo privo di fini utilitaristici. Iosseliani guarda con simpatia solo le figurine di una fantasiosa comunità di marginali resistenti alle regole sociali e quasi sempre solidali e superiori nell'anima: i poveracci pigri o sfaccendati, i mendicanti, i ladruncoli, i borghesi o i nobili decaduti diventati vagabondi senza fissa dimora e i pezzenti industriosi nel tirare a campare. Si caratterizza per uno stile curato e semplice al tempo stesso. In particolare è noto che, pur non utilizzando la tradizionale sceneggiatura, è molto scrupoloso nella costruzione del contesto narrativo. La progressione episodica e apparentemente spontanea dei racconti è frutto dell'utilizzo di storyboard estremamente dettagliati, compilati come tavole geometriche con curve e frecce che indicano la posizione e i movimenti dei personaggi e della cinepresa nelle singole scene. Proprio i movimenti di macchina non sono complicati né denotano sperimentazioni virtuosistiche, ma nulla è improvvisato. Anche la fusione di rumori e musica nella banda sonora è eseguita con grande precisione. Il montaggio secco, curato sempre dallo stesso regista con l'aggiunta di uno o due altri collaboratori, rompe la continuità narrativa utilizzando meno giunti rispetto ad altri registi. Giova infine ricordare che Iosseliani, nel corso di varie interviste, ha dichiarato di ammirare alcuni colleghi, con cui condivide vari approcci alla vita e al cinema: il regista russo Boris Vasilevič Barnet (1902 - 1965) e i registi francesi Jean Vigo (1905 - 1934) e Jacques Tati (1907 - 1982).



Otar Iosseliani, Locarno 2013, Pardo alla Carriera (foto di Lemmy Ventura)

Iosseliani ha studiato musica al Conservatorio della capitale georgiana e nel 1952 si è diplomato in composizione, direzione d'orchestra e piano. Nel 1953 si è trasferito a Mosca dove ha frequentato per un paio di anni la Facoltà di Matematica dell'Università di Mosca. Entrambe quelle esperienze contribuiscono a formare lo speciale algoritmo che si ritrova nei suoi film e si riflettono nella particolare sonorizzazione e nella preferenza a mostrare personaggi alle prese con incredibili calcoli ed esperimenti di fisica e di meccanica. Nel 1955 è stato ammesso all'Istituto Statale di Cinema (VGIK) dove si è diplomato in direzione cinematografica nel 1961. Il mediometraggio *Aprili* (1961) racconta la storia d'amore di due giovani in una casa nuova e vuota: quando si procurano i mobili e inizia la vita di routine, la loro felicità entra in crisi. Quando questo film ha subito il veto della censura, e quindi di fatto non è stato distribuito nei cinema (è stato infine distribuito nelle sale solo nel 1972), Iosseliani ha sospeso l'attività di filmmaker e, durante gli anni dal 1963 al 1965, ha trovato lavoro prima come marinaio a bordo di un peschereccio e poi come operaio presso la fonderia

"Aprili" (1961) di Otar Iosseliani

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

metallurgica Ruslani. Il suo primo lungometraggio *Giorgobistve (La caduta delle foglie)* (1966), è un'opera con un preciso significato sociale e politico. Racconta la storia di un giovane idealista che lavora in un'azienda vinicola statale e che prende coscienza della corruzione della burocrazia sovietica. È stato presentato alla "Semaine de la Critique" del Festival di Cannes e ha ottenuto il premio della Giuria dei critici della FIPRESCI. *Icho šašvi mgalobeli / Žil pevčij drozd (C'era una volta un merlo canterino)* (1970) è stato il film che ha portato Iosseliani all'attenzione del grande pubblico internazionale, quando, solo nel 1974, è stato presentato al Festival di Cannes e alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Si tratta di un piccolo sorprendente capolavoro: leggero, perspicace e molto caustico. Il giovane Ghia Agaladze, il "merlo canterino" protagonista del film, è il timpanista dell'orchestra del teatro dell'opera di Tbilisi. È bravo perché ama davvero la musica, ma la sua condotta professionale non è certo esemplare. Arriva alle prove costantemente in ritardo, trafelato e trasandato. Vive con l'anziana madre in un piccolo appartamento. È un tipo allegro e spensierato, svagato e inaffidabile. È distratto da ogni fenomeno che possa attirare la sua curiosità. La sua leggerezza assoluta lo porta a disattendere qualsiasi dovere, orario, funzione, compito e disciplina che dovrebbe rispettare. È un autentico "irregolare", un gaudente che vive e si muove nell'istantaneità passeggera delle fantasie, dei desideri, degli impulsi e delle passioni. Trascorre le giornate dedicandosi a un perenne girovagare per le strade della città, passando da un amico all'altro e da una donna all'altra, e condividendo le loro vicissitudini e un'effimera complicità, tra allegri incontri conviviali con abbondanti bevute, momenti di idillio con amiche o ragazze che incontra per caso, ma anche episodi sfortunati e pericolosi che preannunciano un finale assurdo, del tutto reale e fatale. Di conseguenza evita ogni responsabilità e non riesce a stare fermo e concentrato su uno scopo duraturo. Alle convenzioni e ai ritmi che sono previsti da una società rigidamente regolamentata come quella sovietica, Ghia oppone un vitalismo incessante, costantemente appagato da esperienze casuali. Iosseliani ne segue le peripezie con sottile empatia e propone una struttura narrativa frammentaria, con arguti siparietti e genuini toni poetici che sottolineano l'ingenuità del personaggio. Ghia è in totale antitesi con il modello di individuo che la propaganda sovietica ha imposto attraverso il cinema, il teatro, la letteratura e l'intero apparato iconografico del realismo socialista. Ovviamente questo approccio e l'esempio che ne deriva ha portato la censura del regime a boicottare il film: in effetti è stato tolto dalla programmazione a Tbilisi nel 1970 dopo appena una settimana di proiezioni e anche in seguito, nel 1972, la sua distribuzione in URSS è stata tanto limitata da risultare irrilevante. Questi primi film, in particolare l'ultimo menzionato, mostrano itinerari esistenziali in cui personaggi liberi e creativi, in genere giovani, sono vittime della repressione del potere. Sono racconti inclassificabili, semplici e segnati da un simbolismo leggero, ma efficace. Propongono un caleidoscopio di individui che rifiutano il lavoro sistematico, dimenticano di svolgere disciplinatamente le mansioni loro assegnate e devono fare i conti con la stupidità dei sorveglianti, dei capi, dei burocrati e anche di molta gente comune. Pur non svolgendo una critica concreta e diretta al regime totalitario, vengono considerati non accettabili dalle autorità e da una parte del pubblico. Inoltre occorre riconoscere la particolare suggestione del cinema di Iosseliani in cui i comportamenti e i gesti dei personaggi rivelano i loro desideri e le loro passioni segrete. Nei suoi film i dialoghi sono molto concisi e scarsi, mentre i rumori, i suoni e certi intermezzi musicali assumono un preciso significato. Al riguardo si sottolinea un aspetto essenziale di questi primi lavori: la sonorizzazione avviene successivamente, è registrata a parte e montata con cura in sincronia con le immagini a posteriori, mai in diretta durante il rodaggio del film. Quando *Pastorali (Pastorale* 1975) è stato bloccato e bandito dalla censura per alcuni anni e in seguito, nel 1979, ne è stata garantita una limitatissima distribuzione in URSS, Iosseliani ha maturato la convinzione che gli spazi per la sua libertà artistica fossero diventati ormai irrisori. Dopo il successo postumo di questo film, presentato alla Berlinale nel 1982, e premiato dalla Giuria dei critici della FIPRESCI, il regista si stabilì in Francia, con una scelta che può essere definita di esilio volontario, e che lo ha portato a possedere la doppia nazionalità, georgiana e francese. *Pastorali* chiude per lungo tempo i conti con la società georgiana come fonte di ispirazione. Si svolge in un microcosmo rurale, un *koljon* (cooperativa agraria). Un quintetto di giovani musicisti con strumenti ad arco e repertorio di musica classica, provenienti da una città, vi si trasferisce per cercare ispirazione ed esercitarsi in pace. Ma devono abituarsi a vivere con i contadini e a confrontarsi con loro. Iosseliani evita la trappola della idealizzazione bucolica, imposta un ritmo brioso e mostra un'ironia gentile, con alcune gag che ricordano lo stile di Jacques Tati. La colonna sonora mescola brani classici con canzoni folk.

"Pastorale (1976) di di Otar Iosseliani

In Francia Iosseliani trova le condizioni per sviluppare pienamente la propria poetica e affina l'approccio drammaturgico che esclude qualsiasi tipo di climax e che si concentra sulle azioni dei personaggi, sul paesaggio e sugli oggetti. Il suo sguardo umoristico è francamente divertito quando racconta vicende quasi paradossali, frutto di raffinata e intelligente osservazione e di studio del mondo reale. Commentiamo quindi le opere più significative realizzate in Francia da Iosseliani nel periodo dal 1982 a oggi. *Les favoris de la lune (I favoriti della Luna)* (1984), ha ottenuto il Leone d'Argento, Gran Premio della Giuria alla Mostra del Cinema di Venezia. Ambientata a Parigi, è una commedia che racchiude una miriade di microstorie. Configura un affascinante puzzle di personaggi - figurine che incrociano i loro destini: si scambiano e rubano l'uno all'altro alcuni oggetti d'arte, ma le loro azioni avvengono in modo solo parzialmente consapevole. L'esile filo narrativo, è costituito da un prezioso servizio di porcellana di Limoges del XVIII secolo e da un ritratto a olio di un'aristocratica nuda del XIX secolo. Una volta rubati, passano di mano in mano in un carosello vorticoso di effimero possesso che coinvolge ladri, imbroglioni, anarchici, prostitute, poliziotti e mercanti d'arte. Nel corso del tempo, gli oggetti si deteriorano. Parallelamente le fortune finanziarie di alcuni fra i personaggi coinvolti subiscono crolli o improvvisi incrementi per cui gli individui si scambiano i ruoli e i sentimenti diventano altalenanti. Emerge un affresco provocatorio della società contemporanea in cui il potere del denaro domina e corrompe. Iosseliani sembra voler rappresentare la futilità dell'attuale ordine sociale e la labilità delle differenze di censo e di classe, con qualche reminiscenza del cinema di Buñuel e del realismo poetico dei film di René Clair degli anni '30. *Et la lumière fut (Un incendio visto da lontano)* (1989) ha ottenuto anch'esso il Leone d'Argento, Gran Premio della Giuria alla Mostra del Cinema di Venezia. Rappresenta una gran sfida perché i personaggi sono ancora più anonimi: gli abitanti africani di un villaggio tradizionale della savana del Senegal. Nell'insediamento la vita scorre tranquilla nel rispetto delle condizioni ambientali e dei riti tribali. Matrimoni e ripudi avvengono secondo formule antiche e con molta disinvoltura. Il crollo di questo mondo primitivo avviene con l'arrivo dei primi camion dei bianchi, guidati peraltro da altri indigeni, che trasportano operai che abbattono alberi per aprire nuove strade. Dopo il loro arrivo nel villaggio si diffonde il germe della discordia. E i missionari bianchi di varie chiese si contendono i nuovi fedeli. Poi si sviluppa un incendio. *Et la lumière fut* è stato girato interamente in Africa con non attori indigeni straordinari, che si esprimono ben poco e in una presunta "lingua originale", mentre le didascalie sono pochissime. I temi sono quelli della scomparsa dei costumi e delle tradizioni di una tribù felice e spensierata e della distruzione della natura in seguito all'arrivo della "civiltà". Iosseliani presenta un microcosmo idilliaco che sembra rappresentare l'ideale della vita in simbiosi con la natura. Intercala sguardo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

etnografico ben simulato e suggestioni oniriche e surreali. Ma la sua verve anticonformista e scettica si fa beffe dei miti primitivisti e terzomondisti degli intellettuali occidentali. Gli indigeni si comportano secondo rituali magici e regole di condotta chiaramente inventati, con siparietti favolistici, ma paradossalmente veritieri, fino a provocare essi stessi la distruzione del villaggio. Una tragedia che, peraltro, si sviluppa mestamente, quasi sottotono. *La chasse aux papillons (Caccia alle farfalle)* (1992), commedia malinconica e crepuscolare, permeata di squisito humor leggero, è un piccolo capolavoro. Ambientato in una cittadina della provincia francese, racconta le vicende di due vecchie signore di origini nobili, arzille e spiritose, che vivono in un castello del XVII secolo che contiene mobili, quadri, altri oggetti di valore e persino qualche fantasma, ma che mostra anche segni di deterioramento. Marie - Agnès de Bayonette, la più anziana, è la proprietaria della magione. Costretta su una sedia a rotelle, è assistita amorevolmente dalla cugina Solange, donna attivissima e stravagante che si occupa anche della gestione ordinaria della casa e del piccolo parco annesso. Un giorno alcuni giapponesi si presen-

"Caccia alle farfalle" (1992) Otar Iosseliani

tano al castello decisi ad acquistarlo. Agnès rifiuta, ma poco dopo muore nel sonno. Solange invia un telegramma in Russia dove risiede, in condizioni di ristrettezza economica, l'unica sorella della defunta, Héléne, insieme alla figlia Olga, insegnante di danza. Le due donne giungono in Francia per partecipare alle esequie di Marie - Agnès. Helène, nominata erede testamentaria dell'intero patrimonio, e pressata da Olga che vuole finalmente soddisfare i propri desideri consumistici, vende la proprietà ai giapponesi, titolari di una compagnia editoriale che pubblica libri e giornali pacchiani e scandalistici. Iosseliani realizza un apologo delizioso e feroce, offrendo un ritratto crudele della provincia francese e contrapponendo tenerezza, bonomia e tolleranza rispetto a ignoranza e cinismo. Il filo conduttore del film, caratterizzato dal ricorrente uso del piano sequenza, è la rappresentazione malinconica della fine di un'epoca e del prevalere del cattivo gusto, del disprezzo per l'arte e per la cultura e dell'avidità. L'approccio è beffardo e scettico, ma scevro di qualsiasi impronta didascalica. *Brigands, chapitre VII (Briganti, briganti)* (1996), ha ottenuto anch'esso il Leone d'Argento, Gran Premio della Giuria alla Mostra del Cinema di Venezia. Si tratta di una parabola sul potere intelligente e sardonica, drammatica e quasi spietata, e segna il primo ritorno di Iosseliani a filmare in Georgia, dopo anni di assenza. È costruito su un paradigma di grande attualità, quello per cui, durante i secoli, pur in momenti storici diversi, si può sempre riconoscere l'equazione tra abiezione morale ed occupazione violenta del potere. Iosseliani usa il genere della commedia, addirittura la parodia grottesca, ponendo i personaggi in un teatrino multiforme, con riferimenti riconoscibili a note contingenze storiche. Racconta tre vicende ambientate in epoche diverse: una si svolge in un inedito regno medioevale in un Paese slavo dell'Europa orientale; un'altra si dipana in Russia dal 1917, con la "Rivoluzione di Ottobre" che porta al potere i comunisti, e durante la lunga stagione dello stalinismo; la terza avviene nel corso di una guerra civile tra diverse fazioni nazionaliste in un Paese che dovrebbe essere la Georgia, dopo il dissolvimento dell'URSS nel 1991, e vede i trafficanti d'armi come protagonisti. L'escamotage efficacissimo è quello di raccontare storie di uomini di potere stolti ed efferati, veri e propri "briganti", nel corso dei tempi, utilizzando, per i diversi personaggi, gli stessi attori. Quindi le stesse facce, impersonano di volta in volta i potenti, i corrotti o le vittime, spesso variamente combinati e scambiati. Il protagonista di ognuna delle tre vicende è sempre impersonato da Amiran Amiranashvili: è Vano, un invidiato sovrano che, dopo aver obbligato la regina a indossare una pesante cintura di castità, si batte coraggiosamente in battaglia; è un capataz comunista in carriera durante i lunghi e tragici anni del potere incontrastato di Stalin, capo del PCUS e dell'URSS; è un capofamiglia spettatore di violenze e di massacri durante la guerra civile in Georgia. In particolare, nella rievocazione della rivoluzione sovietica e degli anni '30, la corruzione morale e la ricerca dei privilegi del commissario del popolo, il ruolo dei delatori e delle spie e la caducità del potere dei piccoli gerarchi comunisti sono rappresentati con fine umorismo e con un velo di grande tristezza.

Brigands, chapitre VII è un film straordinario in termini di ideazione e di lucida allegoria. Il potere è concretamente rappresentato come una rigida gerarchia di persone fisiche che agiscono senza alcun controllo. Iosseliani declina, attraverso il tempo e lo spazio, la capacità dell'uomo di commettere il male. Descrive un modus vivendi et operandi di costante violenza persecutoria, quasi ludico, ingenuo e insieme spaventosamente inventivo, grazie al progresso tecnologico che fornisce continui e sempre rinnovati strumenti di tortura di ogni tipo e di annientamento degli avversari e, soprattutto, di vittime deboli e inermi. La messa in scena è geniale, con pochissimi dialoghi e il montaggio, curato dallo stesso regista e da Marie - Agnès Blum, è ad incastro, con salti narrativi, riprese e ripetizioni che aumentano il fascino del racconto. È senza dubbio l'opera più politicamente esplicita di Iosseliani. E assume un significato universale: ribadisce continuamente

"Brigands, chapitre VII ". (1996) di Otar Iosseliani

che dolore e sopraffazione sono le costanti della società nel corso di tutti i tempi e suscita nello spettatore inquietudine, malessere, indignazione e commozione.

Adieu, plancher des vaches (Addio terraferma) (1999) propone il ritratto grottesco, drammatico e, a tratti, poetico della disgregazione di una famiglia borghese particolarissima. Alla periferia di Parigi, in una grande villa, che è stata una residenza di prestigio, ma mostra ormai i segni dell'usura e della decadenza, vive una coppia con un figlio ventenne. I tre convivono, ma le relazioni tra loro sono scarse e fredde. La padrona, aggressiva e dispotica, gestisce misteriosi affari e si esibisce come cantante lirica nel corso di feste mondane in cui sono invitati ricchi imprenditori. Suo marito (impersonato dallo stesso Iosseliani) è un simpatico alcolista. Vive recluso nella sua camera con il cane fedele e ospita clandestinamente un amico georgiano. Si diletta con i trenini e le giovani cameriere e ogni tanto si aggira per Parigi vestendo i panni di un clochard. Nicolas, il figlio ventenne, trascorre le giornate a Parigi essendo impegnato nei mestieri più umili: lavavetri, lavapiatti e altri lavoretti di manutenzione. E, poco a poco, familiarizza con poveracci, che vivono accampati sui quais, nonché con ladruncoli suoi coetanei e con altri emarginati. Una sera segue la banda di amici ladri in un'avventura più rischiosa del solito. Ma il furto fallisce e i giovani vengono arrestati, processati e condannati a un periodo di detenzione. Quando esce dal carcere, Nicolas non ritrova più i vecchi amici né riconosce i luoghi a lui più abituali. Tornato a casa scopre che suo padre, insieme a Pierre, un amico mendicante, se ne è andato: si è imbarcato su una chiatta fluviale. Quindi, dopo qualche esitazione, prende il posto del genitore assumendosi la responsabilità di gestire la routine familiare. Iosseliani realizza un'opera che riecheggia la tagliente critica antiborghese di molti film di Luis Buñuel, ma la presenta in una forma semplice, naif e pur tuttavia amara, al di là del sarcasmo. La narrazione, quasi priva di dialoghi e punteggiata da dettagli e simboli di ogni genere, procede con un ritmo altalenante e con meravigliosa levità, accompagnata dalle suggestive immagini fotografiche parigine di William Lubtchansky.

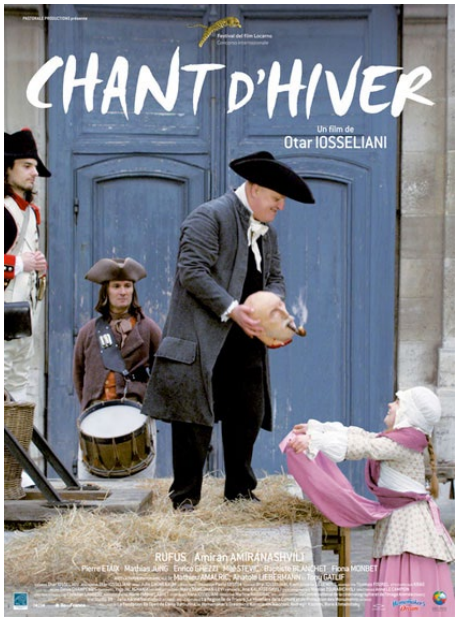
Lundi matin (Lunedì mattina) (2002), ha ottenuto l'Orso d'Argento al miglior regista alla Berlinale. Si tratta di una storia semplice, una disamina sferzante delle nevrosi di un uomo comune di fronte a una società che tende alla

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

completa omologazione. È la cronaca lenta e poetica di un'avventura temporanea, senza clamore, tra humor e velato pessimismo. Il quarantenne Vincent vive con la moglie, due figli e l'anziana madre in un villaggio della regione parigina. Ogni mattina, con metodica regolarità e seguendo sempre gli stessi rituali, raggiunge una cittadina vicina dove ha sede lo stabilimento chimico in cui lavora come saldatore. Trascorre le ore del suo turno in un ambiente nocivo e deprimente, tra vapori e colate di sostanze colorate e puzzolenti. Un giorno non entra nello stabilimento e si reca invece a visitare suo padre. Il genitore, dopo avergli consigliato di andarsene, gli consegna del denaro e l'indirizzo di un vecchio amico italiano: il marchese Enzo Di Martino. Il giorno successivo Vincent giunge a Venezia e fa visita al bizzarro marchese (impersonato dallo stesso regista in un gustoso cameo) che è un vecchio impostore. Quindi girovaga senza meta finché incontra Carlo, un operaio di Marghera, che, sostanzialmente, fa il suo stesso lavoro e conduce la medesima esistenza. Otto mesi dopo Vincent torna al suo villaggio dove tutto è rimasto uguale, tra piccole beghe e meschinità. Sua moglie e i figli lo accolgono nella più assoluta normalità, senza alcun rimprovero. Il giorno dopo, lunedì, Vincent riprende la solita vita scandita dagli orari fissi e dall'alienazione del lavoro in fabbrica. Iosseliani combina delicatezza, ironia e realismo mai banale con simpatiche divagazioni surreali per riproporre, in un'ennesima versione, uno dei suoi temi preferiti: l'impossibilità per l'individuo di sottrarsi con la fuga al proprio deprimente destino. La vicenda è un poco esile e non mancano alcune sfilacciature nel racconto, ma la scelta dei personaggi, improbabili ed esilaranti, appare sempre felice e il cast di attori, in gran parte non professionali, è eccellente. Si segnalano i riferimenti ai film di Charlie Chaplin e a quelli di Jacques Tati. *Jardins en automne (Giardini in autunno)* (2006) propone una satira mordace all'intera società francese prendendo di mira alcuni vizi diffusi e macroscopici. Il sessantenne Vincent, ministro dell'agricoltura del governo francese, è un uomo potente, elegante e attivissimo. Le sue giornate sono piene di impegni, tra incontri protocollari, visite e inaugurazioni di imprese agricole, firma di protocolli di intesa con suoi omonimi africani e sedute di lavoro nel suo lussuoso ufficio. Ha un'amante, mentre sopporta a fatica sua moglie, una donna frivola e dedita a spese pazze. Poi all'improvviso è costretto a dare le dimissioni in seguito a un'ondata di proteste. Di fronte al fallimento, alla perdita delle certezze della condizione borghese e alla prospettiva di un doloroso declino, Vincent sceglie di iniziare una nuova vita. Con la complicità dell'amico giardiniere e filosofo (impersonato dallo stesso regista) scopre una realtà diversa e alternativa: amicizie disinteressate, il piacere di suonare il pianoforte, desideri differenti, la generosità altrui e il piacere di condividere passeggiate e convivi con nullafacenti e sans papiers. E inizia a trascorrere le giornate senza fare programmi, accompagnato da un'allegra brigata di personaggi straordinari, pittoreschi e buontemponi, bonari e spiritosi, che vanno e vengono, litigano e si riconciliano, cantano e si ubriacano insieme. *Jardins en automne* ripropone la predilezione di Iosseliani per il vagabondaggio straniante e per uno stile di vita libertario. In effetti dal film emerge chiaramente che il successo a livello professionale, la ricerca del potere, l'ossessione per il possesso di beni materiali e la supina adesione a regole e comportamenti anodini sono bisogni indotti che stroncano la naturale "gioia di vivere" che caratterizza la natura umana. E, indubbiamente, la parabola di Vincent racchiude esplicitamente la dicotomia antitetica tra l'iniziale condizione di uomo di potere asservito alla propria ambizione e la scelta successiva di lasciarsi andare, libero da ogni obbligo e condizionamento, rinunciando a privilegi e sicurezze e riscoprendo la possibilità di vivere in armonia con gli altri. Di fronte a un contesto assai ricco di suggestioni anche contraddittorie Iosseliani pone l'accento sui piccoli gesti e sui comportamenti più singolari ed eclatanti dei personaggi, distillando sguardi e parole, tic e silenzi e gestendo al meglio gli usuali sapienti piani sequenza.

Chantrapas (2010), è un piccolo film autoironico, emozionante e pieno di qualità. Tra l'altro il titolo è un gioco di parole della lingua russa, mutuato dal francese, che, nel linguaggio comune, indica i buoni a nulla e quindi gli esclusi. Racconta le rocambolesche avventure di Nicolas, un giovane e appassionato regista georgiano che, durante il regime sovietico, è costantemente censurato. L'uomo riesce quindi a raggiungere la Francia, trafugando i rulli del suo film. Tuttavia il suo entusiasmo verrà frustrato a causa delle estenuanti difficoltà burocratiche e delle bizzarrie del produttore francese che dovrebbe aiutarlo a girare un nuovo film. Iosseliani mostra una fine ironia e propone siparietti comici irresistibili. È indubbio che, nonostante la smentita dell'autore, *Chantrapas* sia un'opera di derivazione autobiografica. Tra l'altro all'inizio del film viene proposto uno dei cortometraggi inediti del regista, realizzato nel 1959 e mai mostrato in pubblico, spacciato per opera del giovane Nicolas. Iosseliani mostra una fine ironia e propone siparietti comici irresistibili. La particolare suggestione deriva dai movimenti e dai gesti con cui i personaggi manifestano i loro desideri e le loro passioni segrete. La costruzione temporale ellittica e frammentata e la messa in scena, ricca di generose incongruenze e di elementi surreali, fanno pensare ai geniali film realizzati negli anni '80 e '90. Inoltre la descrizione minuziosa dei riti della burocrazia sovietica e dei falsi dibattiti ideologici organizzati dai funzionari e dagli intellettuali del PCUS è politicamente incisiva. Al tempo stesso la rappresentazione di una Francia inedita, in cui lo spirito liberale cede il passo a calcoli meschini, risulta gustosa e divertente. *Chant d'hiver* (2015) è un delizioso racconto ambientato durante il consueto uggioso inverno parigino.



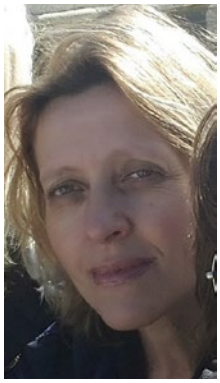
In un microcosmo, un settore di un elegante quartiere residenziale, si muovono nobili decaduti, ladruncoli, prostitute e barboni senzatetto, perseguitati da poliziotti intolleranti. Ma sono presenti anche loschi maneggioni, borghesi moralisti, pronti ad approfittarsi dei più deboli, e politicanti corrotti. È un teatrino di personaggi buffi e patetici oppure viscidi e grotteschi che interagiscono tra piccole beghe, dispetti e soprusi, ma che, in alcuni casi, diventano anche protagonisti di storie d'amicizia e di tenere passioni amorose. In questo contesto i poveracci sono legati da vincoli di solidarietà e di tolleranza reciproca e amano i piccoli piaceri della vita, come collezionare oggetti, degustare vini e discutere del più e del meno. Peraltro su di loro incombe sempre il pericolo degli abusi dei violenti che li umiliano con varie prevaricazioni. I prepotenti di oggi sono eredi dei delinquenti del passato che sono rappresentati nel prologo del film. Iosseliani mostra, sempre in forma satirica, ma comunque contundente, le efferatezze dell'epoca del Terrore durante la Rivoluzione Francese e le terribili razzie, predatorie e assassine, nei confronti della popolazione civile da parte di un esercito invasore. E, in questo caso, non si fatica a riconoscere il riferimento alle gesta dei soldati russi inviati a invadere la Georgia durante la crisi e la guerra lampo dell'agosto del 2008. I dialoghi sono scarsi e a volte le parole non sono ben intelligibili, a riconferma del noto rifiuto della logica informativa e / o didascalica, mentre i rumori, i suoni e certi stacchi musicali assumono un grande significato. Iosseliani descrive un mondo in cui le differenze sociali tra classi elevate e ceti popolari sono estreme e stridenti e dove avvengono traffici illeciti di armi scambiate con libri antichi, metafora della memoria e della cultura minacciata dalla distruzione. Tuttavia la sua limpida visione antimodernista, che prova empatia sia per i nobili decaduti che per i clochard, pur pessimistica, non è mai moralista.

Giovanni Ottone

L'agnello

Regia di Mario Piredda. Un film con Nora Stassi, Luciano Curreli, Piero Marcialis, Michele Atzori. Genere Drammatico, - Italia, Francia, 2019, durata 97 minuti. Distribuito da Articolture

Questa recensione è dedicata a tutte le persone che combattono l'emergenza covid-19 in prima linea e al popolo sardo, che per una volta, mi auguro, avrà giovato del suo atavico isolamento



Giulia Zoppi

In queste settimane di clausura forzata, dove se non altro ho recuperato film rarissimi, film perduti, film sfuggiti e film leggeri (ridere avrà senso più che mai), ho scelto di rimanere fedele al mio vecchio proposito di parlare del primo, bellissimo e struggente film di Mario Piredda, *L'agnello*, perché il messaggio di speranza che contiene, la lucentezza dei suoi personaggi, la sincerità che regala, meritano di essere condivisi e onorati, sulla scia di una cinematografia (con Mereu, Zucca e Pitzianti, in primis), che dalle coste e dall'entroterra sardo, ci rivela un mondo (lungi dall'essere quello del jet set che ha colonizzato la parte nord dell'isola) dove simbologia, destino e silenzio, si fondono ad uno scenario che a noi peninsulari sfugge, nonostante tutto. Il mistero della Sardegna, o di un mondo al di là del mar Tirreno (non propaggine italiana a sud, come la Sicilia), ci svela una terra fascinosa e segreta, dolorosamente lontana da tutto, per scelta e per tante, troppe ragioni che è difficile qui enumerare. Un mondo che invidio (come tutto ciò che non riesco ad afferrare con la razionalità), attraversato com'è da una natura meravigliosa che poco o nulla concede ai suoi inquilini (che ignorano la potenza del mare: non è terra di marinai), assurto a simbolo di ricchezza depredata (delle masse turistiche che ne consumano le coste con ville e hotel, case espropriate per darle in affitto ai villeggianti italiani e non solo...e a questo proposito vi rimando al pregevole, significativo e struggente cortometraggio del nostro autore *A casa mia*, uscito nel 2016), dove per vivere si cerca di ricavare un poco di ricchezza dalle greggi che pascolano il ventre isolano, povero, aspro e dolente, lungo le sue praterie interne, lasciate isolate e incomprese da chi in quelle terre è e resterà per sempre straniero. Villaggi e natura date in pasto alle truppe militari che vi hanno insediato enormi campi *off limits*, come viene raccontato in questa importante opera prima, un film che racchiude nelle personalità dei suoi interpreti bravi e perfetti, ognuno nelle loro parti, tutta la malinconia e il senso di vuoto che serpeggiano dentro quelle esistenze dimenticate dal benessere. Nel vecchio casolare dove Anita (la strepitosa Nora Stassi) si prende cura di Jacopo (il dolente e misurato Luciano Curreli, il padre malato di leucemia), nasce un agnello che viene adottato dalla famiglia, perché la madre muore poco dopo il parto. Del gregge si occupa il nonno di Anita, un vecchio ancora in forze che, determinato a mantenere viva l'attività di pastore, aiuta figlio e nipote come meglio può, specie ora che Jacopo si è gravemente ammalato e non riesce a trovare un donatore di midollo osseo. Anita che con il padre forma una coppia irresistibile per carica ironica e finto cinismo, nonostante le mille difficoltà, contribuisce al ménage familiare prestando servizio ai piani in un hotel destinato ai turisti. L'arrivo del cucciolo altro non è che la speranza di un futuro che si affaccia tra le mura di una casa povera di mezzi ma ricca di sentimenti sinceri, come quelli che legano i tre membri di questo nucleo familiare, tenuto in piedi dall'inquietudine ribelle di Anita e la solidità del nonno, entrambi consapevoli del rischio che Jacopo corre a causa della sua malattia. Intorno a loro il deserto. Anita sfoga la sua giovinezza suonando energicamente la batteria, mentre Jacopo trattiene nello sguardo triste, la malinconia del suo destino segnato. Piredda che fa largo uso di piani lunghi e americani, per sottolineare l'aridità di lunghe distese di terreno povero di frutti e di futuro, sembra idealmente abbracciare quei tre, famiglia incompleta ma esemplare, come i membri di una comunità che resiste alla solitudine e alle ristrettezze, con eroica resilienza, anche se tutto rema a sfavore: il clima rigido, la malattia senza scampo, il licenziamento di Anita e nessuno sguardo che si azzardi a guardare oltre la collina, al futuro. Il limbo si frantuma quando Anita va alla ricerca di Gaetano, lo zio che forse potrebbe donare il midollo al padre malato. Ed ecco che, con l'entrata in scena del fratello reietto si scompone anche il fragile equilibrio intorno a loro, come si frantuma la dolorosa preghiera/invettiva di Anita, ogni volta che rimbalza a vuoto sulle camionette militari che scorrazzano sulle loro terre espropriate. Lo zio, personaggio sbandato e irascibile non ne vuole sapere ma quello che accadrà dopo, appartiene alla magia del cinema. Perché alcune scene regalano pura poesia ad un contesto che altrimenti rievocherebbe solo mancanza e rassegnazione. E il finale ricompone, almeno in parte, il sogno spezzato di una ragazza che coraggiosa, seppur nel dolore, affronta la vita contromano e ostinatamente.

Giulia Zoppi

Peninsular Express: la complicità di un treno nella letteratura

"...Una sera di ottobre del 1872 un gentiluomo inglese, in seguito a una scommessa con alcuni appartenenti al suo stesso club, saliva assieme al domestico Passpartout sul treno internazionale Indian Mail, noto nel resto d'Europa come Valigia delle Indie, alla stazione londinese di Victoria Station..." È così che, nel libro di Jules Verne, Phileas Fogg inizia il suo *Giro del mondo in ottanta giorni*.

Maria Rosaria Perilli

Non a caso, il nostro grande autore ha scelto, per i suoi protagonisti, questa partenza: ufficialmente *Peninsular Express*, *Indian Mail* per gli inglesi, *Valigia delle Indie* per gli italiani. Tre nomi a indicare lo stesso, meraviglioso, leggendario treno che univa Londra con Brindisi, attraversando un continente dall'inizio alla fine, facendo i conti con tre lingue diverse e, giunto a destinazione, rilasciava i passeggeri ai piroscafi della P&O (Peninsular and Oriental Steam Navigation Company) al porto pugliese per la traversata finale. Ci si imbarcava alle ore 14.00 della domenica con arrivo ad Alessandria in Egitto, quindi Suez, Aden nello Yemen e Bombay in India. La durata complessiva del viaggio era di ventidue giorni contro i venticinque impiegati via Marsiglia. Prima di attraccare a Bombay, questi vapori fendevano le acque di quattro mari, tre laghi, due golfi, e quelle pacifiche dell'altero Canale di Suez. Il primo viaggio ufficiale avvenne il 25 ottobre del 1870 e, fino al 1914, ossia alla vigilia dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, di venerdì alle 20.45 (inizialmente settimanale, dal 1888 fu stabilito un transito quindicinale e, dal 1897, mensile) il *Peninsular Express si mosse sferragliando dalla Victoria Station* di Londra giungendo a Brindisi in quarantaquattro ore. Passava per Parigi, Modane e, attraverso il traforo del Frejus, entrava nel territorio italiano dove, con un locomotore FS 552 della *Società delle Ferrovie Adriatiche*, proseguiva il viaggio per Torino, Bologna, Ancona, Pescara, Foggia. Il convoglio era composto da due bagagliai, una carrozza ristorante, due carrozze letti della CIWL (Compagnie Internationale des Wagons-Lits), e la velocità affidata a una locomotiva a vapore capace di raggiungere i 100 km/h (notevoli, al tempo) e di mantenere medie elevate per lunghi tratti. Un viaggio davvero da sogno. Salire su un vagone arredato in stile inglese, camminare su tappeti soffici, sedere su comode poltroncine e trascorrere il tempo leggendo alla tremula luce dei caratteristici lumini a olio. Avvolti in quest'atmosfera raffinata ed elegante hanno transitato migliaia di illustri viaggiatori: regnanti, come, nel settembre del 1875, il principe di Galles e futuro Edoardo VII, diplomatici, funzionari governativi, alti ufficiali dell'esercito britannico, artisti, uomini d'affari, aristocratici, maharajah, fino a spie, avventurieri e tante belle donne. Un treno così lussuoso, un cammino così affascinante da riuscire a farsi anche letteratura, e non solo per la scelta di Verne. Diversi autori molto più contemporanei lo hanno "utilizzato" nei loro testi. Da Flaiano, con il suo libro che si intitola proprio *La valigia delle Indie*, a Caproni, con *La valigia delle Indie e altre prose*. Brindisi, grazie al Peninsular Express, venne proiettata nel circuito mondiale degli scambi, divenne insomma una città importante, una soglia, tanto che persino Ernest Hemingway la citò nel suo *Addio alle armi* facendo dire a un gruppo di ufficiali che, in caso di ritirata, i russi sarebbero dovuti fuggire in Siberia e gli italiani a Brindisi. Qui furono avviati una serie di lavori per la costruzione di alberghi quale il *Brindisi Hotel*, ora *Grande Albergo Internazionale*, e le strade erano sempre affollate da artisti e poeti come il greco Kostantinos Kavafis, il francese Charles Yriarte, l'indiano premio Nobel Rabindranath Tagore, il *mahatma* Gandhi, e Arthur Rimbaud. Pare che quest'ultimo, tra l'altro, in attesa di imbarcarsi per l'India passasse il suo tempo a bere, cosa che gli succedeva spesso, da qualche tempo. Siamo nel 1875 e Brindisi di fronte al mare è una città a lui completamente sconosciuta, che lo confonde, complice un sole dai raggi così gonfi da sembrargli obesi e decisamente spietati. Alcol, insolazione, o unicamente la vertigine di una città d'orizzonti lunghi, profumata d'alghe e sale, lo trattengono qui un giorno, due, e poi settimane, mesi, trascorsi errando di osteria in osteria, vagabondando senza più denaro, fino a quando il console francese, a sue spese, lo fa rimpatriare. Non sappiamo se il console, per lui, abbia scelto un percorso d'acqua oppure su strada ferrata, magari con la nostra Valigia delle Indie. Il viaggio di questo treno era infatti programmato solo per l'andata. Il ritorno non era certo e dipendeva dall'arrivo delle navi in porto. Certo è, invece, che nel settembre del 1891 il treno che trasportava i viaggiatori della P&O diretti a Londra deragliò nei pressi di Carovigno, causando formali proteste dell'amministrazione britannica. La situazione degenerava inesorabilmente sebbene si fossero intraprese importanti iniziative, e il malcontento inglese diveniva sempre più evidente. Nel 1897 i grossi piroscafi della P&G vennero destinati a Marsiglia, e nel porto di Brindisi operavano ormai solo due battelli, Isis e Osiris, più piccoli e più veloci, diretti a Port Said. La compagnia britannica destinava allo scalo brindisino sempre minore importanza e, nonostante il rinnovo delle Convenzioni, gli approdi vennero ridotti, da settimanali che erano all'inizio, quindicinali dal 1888, adesso a mensili. Questo andamento proseguì anche per gli anni successivi, sino al 1914, quando, con lo scoppio del primo conflitto mondiale, la *Valigia* venne soppressa. Eppure il suo percorso fu così unico, determinante, innovativo e seducente, da affascinare ancora oggi, e il suo nome, derivante dal fatto che i passeggeri partivano con una valigia di cuoio, che si chiudeva con un lucchetto e serviva a trasportare il minimo indispensabile per la lunga avventura, risuona in libri di grande successo. Un treno capace, come in ogni percorso che si rispetti, di rendersi complice della ricchezza letteraria dall'inizio alla fine, toccando varie stazioni dall'andata al ritorno. E così possiamo compiere il nostro ritorno a Jules Verne, che non ha citato il *Peninsular Express* solo ne *Il giro del mondo in 80 giorni* ma anche in *Viaggi fantastici* (e, visto il titolo, non poteva essere altrimenti...). Qui, il detective britannico Fiz è a Suez, dove attende con palese impazienza l'arrivo del piroscafo Mongolia su cui potrebbe essersi imbarcato l'autore di un furto ai danni della Banca d'Inghilterra. Fix, in quel momento, è in compagnia dell'agente consolare del Regno Unito a Suez, a cui chiede se il *Mongolia* provenga da Brindisi, e il diplomatico inglese gli risponde: "Sì, da Brindisi, dove ha preso la Valigia delle Indie..."

Vagone ristorante del treno Peninsular & oriental Express Calais-Brindisi (coll. G.Membola)

Maria Rosaria Perilli

Un treno, un film #11

Ventesimo secolo (1934)

Federico La Lonza

A volte, un film ambientato per larga parte su un treno può costituire la trasposizione di un'opera totalmente e costituzionalmente teatrale: ne è ottimo esempio *Ventesimo Secolo* (Twentieth Century, 1934) di Howard Hawks, sceneggiato da Ben Hetch, Charles Mac Arthur, Preston Sturges e Gene Fowler (anche se i titoli di testa accreditano solo i primi due), e tratto dall'omonima commedia musicale di Hetch e Mac Arthur (1932), la quale a sua volta è palesemente ispirata da una commedia mai andata in scena, *The Napoleon of Broadway* di Charles Bruce Millholland. Personaggio quanto mai poliedrico, Millholland (1903-91) fu attore, ballerino, modello, pittore, poeta, giornalista e autore drammatico; negli anni Venti seppe impegnarsi con successo anche nel ruolo di segretario e press agent di grandi nomi del teatro quali l'impresario Morris Gest, l'attrice e produttrice Eva Le Gallienne e il drammaturgo, regista e impresario teatrale David Belasco. E proprio guardando a quest'ultimo, verso il 1930 scrisse il lavoro in oggetto, incentrato su un regista e impresario istrionesco, dittatoriale e onnifacente qual era appunto Belasco, che ai melomani del nostro paese è noto soprattutto per la tragedia *Madama Butterfly* musicata da Giacomo Puccini (1904). Hetch e Mac Arthur videro giusto nel puntare sul rifacimento della commedia di Millholland: operazione tra l'altro indispensabile per 'mascherare' un poco la figura di Belasco, probabile motivo per cui quel lavoro non era stato rappresentato; inoltre, ne fecero un *musical*: e più di un anno dopo, quando si decisero a rimettervi le mani per trarne la sceneggiatura del film, misero da parte ogni elemento musicale e ne affinarono e intensificarono gli spunti satirici. La trama è la seguente. Chicago: alle prove del dramma *The Hearth of Kentucky* di E. A. Burns (dramma ed autore fittizi), il regista e impresario teatrale Oscar Jaffe, mostro sacro del teatro di prosa e proprietario della sala nella quale il testo si rappresenta, scopre il talento di un'attricetta ex modella in un negozio di biancheria intima, la signorina Mildred Plotka in arte Lily Garland, alla quale è stato affidato il ruolo della protagonista femminile, Mary Jo. Dopo averla psicologicamente torturata maltrattandola e bistrattandola, ma ad un tempo lusingandola col dirle che gli ricordava Eleonora Duse, e - nella prova della scena in cui Mary Jo apprende da un servitore che il padre ha sparato a una persona - averle perfino punto il didietro con uno spillone da balia per farle produrre un grido naturale, Oscar la porta al trionfo sul palcoscenico; quand'ella ormai pende dalle sue labbra, la seduce e ne diviene l'amante. La loro unione, però, dura solo pochi anni: perché stufa delle bizzarrie e dei metodi tirannici di lui, che giunge perfino a farla pedinare, alla fine Lily l'abbandona e parte per Hollywood, dove diventa subito una stella. È passato qualche tempo: a Oscar le cose vanno di male in peggio, tanto che per salvarsi dai creditori, cammuffato con naso finto e una barba che ricorda quella di Buffalo Bill, s'imbarca sul "20th Century Limited" (Ventesimo Secolo), un treno di lusso che collega le due sponde degli States ed è diretto al Grand Central Terminal di New York. Ma una volta a bordo, ha notizia che alla fermata successiva salirà su di esso la sua ex Lily, in compagnia del suo spasimante, George Smith. Ella non ha dimenticato Oscar: infatti serba in un prezioso astuccio, sacro come la reliquia d'un santo, il famoso spillone che diede il "la" alla sua luminosa carriera d'attrice. Compreso che Lily costituisce ormai l'unica soluzione per salvare la sua impresa teatrale altrimenti irrimediabilmente compromessa, Oscar le tenta tutte per riagganciarla al proprio carro, e sfruttando ogni occasione che gli si presenta, nonché certi strani personaggi che trova quali compagni di viaggio (tra cui tale Matthew J. Clark, un omino garbato che è in realtà un pazzo millantatore fuggito più volte dal manicomio, il quale si diverte ad appiccicare adesivi con la scritta "Pentiti finché sei in tempo" sui finestrini del treno, sui cappelli dei passeggeri e sulla schiena dei bigliettai), prima simula un infortunio ad un braccio, poi, finalmente allontanato il rivale Smith, si finge mortalmente ferito da un colpo di pistola sparato proprio da Clark: cosicché, immaginandolo sul punto di spirare e commossa fino alle lacrime, Lily firma un contratto che la legherà di nuovo professionalmente a lui: a quel punto, senz'alcun pudore, Oscar risorge prontamente dalle proprie ceneri per riprendere a tiranneggiarla. Sfruttando

segue a pag. successiva

Il vero 20th Century alla stazione di Chicago (1938)

"Ventesimo secolo" (1934). John Barrymore nei panni di Oscar Jaffe

Il regista Howard Hawks e il cast

segue da pag. precedente

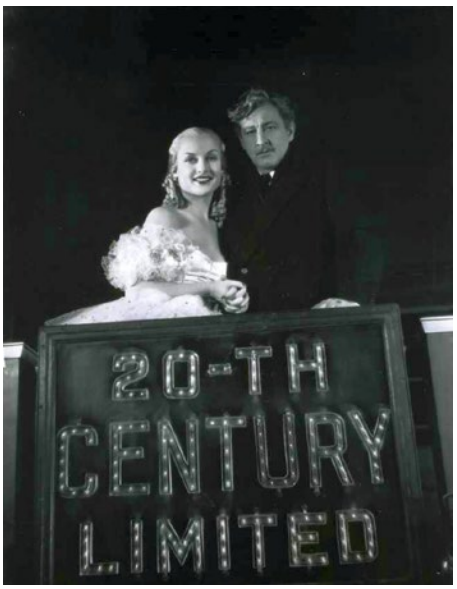
il meccanismo elicoidale con intento simbolico, il film si conclude sul palcoscenico del teatro Jaffe, dove i loro destini si sono incrociati per la prima volta, con la prova dello stesso dramma e della medesima scena provata allora. Girato tra il 22 febbraio e il 24 marzo del '34 e prodotto dalla Columbia Pictures Corporation, il film, che dura 91 minuti, venne proiettato nelle sale a partire dal 3 maggio di quell'anno, accolto con buon esito dalla critica ma con insospettabile scarso entusiasmo dal pubblico. Eppure si avvaleva di un cast di primissimo ordine, composto da John Barrymore (Oscar Jaffe), Carole Lombard (Lily Garland), Walter Connolly (Oliver Webb), Roscoe Karns (Owen O'Malley), Pat Flaherty (Flanning), Ralph Forbes (George Smith), Dale Fuller (Sadie), Edgard Kennedy (McGonigle), Etienne Girardot (Matthew J. Clark), Charles Levison (Max Jacoby), Gigi Parrish (Schutz), Billie Seward (Anita), Clifford Thompson (Lockwood), Edward Gargan (lo sceriffo), James P. Burtis (il conduttore), Snoflake (il facchino), Herman Bing (il primo barbuto), Lee Kohlmar (il secondo barbuto). I due protagonisti, Barrymore e la Lombard, erano quanto di meglio potesse offrire Hollywood, e non solo nell'àmbito della commedia leggera: lui, detto 'il grande profilo', dopo aver stregato per due decenni le platee dei teatri americani e britannici (memorabile, nel 1924, il suo *Amleto*), si era imposto nel cinema come uno dei maggiori attori statunitensi del primo Novecento, con personaggi come Lord Brummel, Don Giovanni, il dottor Jekyll e Mr. Hyde, il barone Felix von Geigern di *Grand Hôtel*, l'Hilary Fairfield di *Febbre di vivere*, il Larry Renault di *Pranzo alle otto*, il George Simon di *Ritorno alla vita*. Lei, che aveva esordito nel cinema a dodici anni, nel 1921, ballerina ed ex Bellezza al bagno di Mack Sennett, pur avendo già preso parte a una sessantina di film, partner di attori come Gary Cooper e Clark Gable (che nel '39 avrebbe sposato), era alla sua prima grande occasione. I due non avevano mai lavorato assieme: ma la loro grande stima reciproca si tradusse in un'incredibile alchimia davanti alla macchina da presa, tanto che con *Accadde una notte* di Frank Capra, apparso in quello stesso anno, *Ventesimo Secolo* costituì il principale prototipo della cosiddetta *screwball comedy* («commedia ad effetto»), ovvero la commedia romantica, sofisticata e brillante, della quale la Lombard divenne d'allora l'incontestabile regina, sfiorando anche l'Oscar per la sua interpretazione di Irene Bullock ne *L'impareggiabile Godfrey* di Gregory La Cava ('37). Lo spazio, tiranno, c'impedisce di soffermarci sui caratteristi, tutti straordinari; ma una parola almeno occorre spenderla sia per Roscoe Karns, giacché quell'anno egli apparve tanto in *Accadde una notte*, disegnando il gustoso personaggio di un passeggero che sulla corriera importuna Ellie Andrews (Claudette Colbert), quanto in *Ventesimo Secolo*, nei panni del simpatico addetto stampa Owen O'Malley, sia per Etienne Girardot, l'unico attore del cast presente (e con lo stesso personaggio) anche nell'omonima

Billie Seward e John Barrymore

Carole Lombard, Roscoe Karns, John Barrymore, Walter Connolly

Carole Lombard e John Barrymore

John Barrymore e Roscoe Karns



Carole Lombard e John Barrymore sull'ultimo vagone

e precedente commedia musicale. Il resto, l'avevano già messo gli sceneggiatori (*in primis* il grande Ben Hetch, 'lo Shakespeare di Hollywood', vincitore di due premi Oscar e autore di alcune tra le più belle sceneggiature di quegli anni: *Scarface*, *Il magnifico scherzo*, *Partita a quattro*, *Notorius*, *Il caso Paradine*...), lo misero gli autori delle musiche, Howard Jackson, Louis Silvers e Harry MacGregor Woods (soprattutto il primo, che quell'anno firmò anche le musiche di *Accadde una notte*), e lo mise il regista, Howard Hawks: con la sua estrema professionalità, il suo gusto per le scene dal ritmo incalzante, per la sottile ironia espressa anche in termini figurativi, con un uso sapientissimo dei dettagli. Il risultato di tanti sforzi congiunti si può ben definire un capolavoro, tanto che nel 2011 il film è stato scelto per essere conservato nel National Film Registry della Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti; fa specie che l'American Film Institute non l'abbia mai inserito nella lista dei 100 migliori film americani di sempre: *Ventesimo Secolo* ne avrebbe tutti i diritti - molto più di certe opere in essa presenti - , giacché a ottantasei anni dalla sua uscita si mostra ancora un'opera godibilissima, per nulla invecchiata. Dalla seconda parte della pellicola in poi, quasi metà delle sequenze sono ambientate sul treno: ma vennero girate in studio; mentre pochissimi ma efficaci fotogrammi mostrano il convoglio ferroviario in esterni, inquadrato durante la sua corsa. Le carrozze di Ventesimo Secolo sono tutte di lusso, gli scompartimenti ampi, eleganti e forniti; l'unico inconveniente - che peraltro sarebbe evitabilissimo, ma risulta necessario allo spumeggiante sviluppo delle azioni - è che quando qualcuno chiude la porta di una cabina dall'interno non ha mai la precauzione d'assicurarla con un giro di chiave... Così i colpi di scena sono assicurati. Spiace vedere che i servitori sul treno sono solo persone di colore: ma così andava a quei tempi, fantastici per un verso, e deprecabili per altri.

Federico La Lonza

Maria Candelaria. La martire india

La vergine indiana, Messico 1943, 101 minuti, regia: Emilio Fernández; soggetto: Emilio Fernández; sceneggiatura: Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno; fotografia: Gabriel Figueroa; montaggio: Gloria Schoemann; scenografia: Jorge Fernández; costumi: Armando Valdés Peza; musica: Francisco Domínguez; interpreti e personaggi: Dolores Del Río (María Candelaria), Pedro Armendáriz (Lorenzo Rafael), Alberto Galán (il pittore), Margarita Cortés (Lupe), Miguel Inclán (Don Damián), Beatriz Ramos (la giornalista), Rafael Icardo (il parroco), Arturo Soto Rangel (il dottore), Julio Ahuet (José Alonso), Lupe del Castillo (la magra), Lupe Inclán (la pettegola), Salvador Quiroz (il giudice), José Torvay (il poliziotto), David Valle González (il segretario del tribunale), Enrique Zambrano (il medico)

Ignazio Gori

Siamo nel lontano 1909, nella comunità india di Náhuatl, nella delegazione di Xochimilco, a sud di Città del Messico. La bellissima Maria Candelaria e Lorenzo Rafael, indios di umili origini, di professione fiorai, vogliono sposarsi. La coppia, animata da un tenero e profondo sentimento d'amore, attraversa molte difficoltà economiche; Maria non riesce a vendere i suoi pur bellissimi fiori di fiume, né Rafael i suoi ortaggi, soprattutto per i pregiudizi della popolazione sulle origini di Maria, figlia di una nota prostituta del luogo, morta da alcuni anni in circostanze misteriose. I promessi sposi infatti vivono isolati da tutti, lontano dal villaggio, in una umile baracca, ma questo non sembra disturbarli più di tanto, il loro amore infatti è la migliore medicina contro i pregiudizi e l'ipocrisia degli altri. L'ultima speranza economica in grado di sostenere le spese del tanto agognato matrimonio è una *"marranita"*, una piccola scrofetta, rivendicata però dal *"padròn"* del villaggio, una specie di sindaco tuttofare, Don Damiàn, a pagamento di un debito che la povera Maria era stata costretta a contrarre per motivi puramente alimentari nei confronti del burbero e insensibile usuraio. Quest'ultimo, che tiene serrato il pregiudizio di tutto il villaggio nei confronti di Maria Candelaria (forse per una vecchia questione sessuale con sua madre? Il film ce lo fa appena intuire ...), loscamente ammanicato con i rappresentanti del governo del Distretto Federale, di cui fa parte la zona di Xochimilco, è anche incaricato di distribuire alla popolazione i medicinali contro la malaria, che come ai tempi dell'Agro Pontino (non a caso la vicenda di Maria Candelaria quasi per assonanza si potrebbe avvicinare a quella di Maria Goretti; chi ricorda il commovente *Il cielo sulla palude* di Augusto Genina?) infesta tutta la zona palustre dove sorge il villaggio. Ovviamente, animato da una gratuita, febbrile cattiveria, Don Damiàn si rifiuta di somministrare il chinino a Lorenzo Rafael, geloso dell'amore di Maria Candelaria; il sindaco subdolo infatti, brama in segreto la bellezza di Maria, ma in pubblico dimostra di disprezzarla, per accattivarsi le simpatie delle ipocrite donne del villaggio, da sempre gelose della bellezza pura di Maria Candelaria, la quale, priva di chinino, contrae la malattia. Lorenzo Rafael non può starsene con le mani in mano a vedere soffrire Maria e decide di rischiare: andrà a rubare il chinino nel negozio di Don Damiàn, costi quel che costi. Nel frattempo, un pittore – che tra l'altro è la postuma voce narrante della storia – affascinato dalla bellezza di Maria, rara per una india azteca – più delicata, meno marcata – cerca di avvicinarla e proporle un ritratto, ma non si tratta di una proposta indecente, il pittore è sincero, è un artista affermato, è una persona rispettabile e ama dipingere le donne indie. Ma nonostante questo né Maria, né tantomeno il suo compagno si fidano; l'ignoranza si sa, porta ad essere eccessivamente diffidenti. Anche se la nostra coppia di innamorati non lo sa, il pittore e il parroco del villaggio sono gli unici loro sinceri alleati, ma nulla possono contro l'avvicendarsi di un destino avverso. Lorenzo Rafael, dopo il furto del chinino è arrestato, processato, ritenuto colpevole e messo in carcere. Rimasta sola, senza il sostegno del compagno e ammalata di malaria, Maria, afflitta dalla vergogna, è costretta ad accettare l'invito del pittore e a posare per lui. La tragedia è dietro l'angolo, perché a quadro terminato, tramite la soffiata di una pettegola serva del pittore, nulla toglie alla disgraziata Maria Candelaria di essere accusata di pubblica indecenza, proprio come sua madre (*"tal madre tal hija!"*[1] urlano tutti) e di essere lapidata a morte dalla folla inferocita, senza la possibilità di replica, davanti agli occhi inermi di Lorenzo Rafael, appena fuggito di prigione. Perché dico "senza la possibilità di replica"? Perché come se non bastasse il male si insinua in una beffa: il quadro infatti, viso a parte, non rappresenta la nudità di Maria Candelaria, fuggita appena intuito che avrebbe dovuto spogliarsi, ma di un'altra modella india a disposizione del pittore, che non voleva perdere il lavoro iniziato. Questa storia, trasposta al cinema da Emilio Fernandez (Mineral del Hondo, 1904 – Città del Messico, 1986) nel 1944 con il titolo di *María Candelaria (Xochimilco)* – in Italia *La vergine indiana* – anche se miscelata con un pizzico di "vulgata", è una storia vera, molto nota in tutto il Messico e divenuta anche un classico teatrale. Il film di Fernandez, splendido, di una intensità attoriale fortemente intrisa di fervore popolare, caratteristica ormai purtroppo dispersa, vinse meritatamente il *Grand Prix du Festival International du Film* (in seguito Palma d'Oro) come miglior film al Festival di Cannes del 1946 ed è considerato il culmine della cinematografia di "El Indio", padre del periodo d'oro del cinema messicano, autore di altri filmissimi, quali *Messico*

segue a pag. successiva

1 *Trad. "tale madre tale figlia"*

segue da pag. precedente

insanguinato (1943), *Abbandonata* (1945) e *La perla* (1947), tratto dall'omonimo bellissimo libro di John Steinbeck. Oltre alla conferma definitiva della coppia Dolores del Rio/Pedro Armendariz, equivalenti dei nostri Yvonne Sanson/Amedeo Nazzari, diretti dal grande Raffaello Matarazzo (imperdibile *L'angelo bianco* del 1955, con la Sanson in un leggendario doppio-ruolo di *entraineuse* e suora), il film ha il raro pregio di fondere in maniera impeccabile violenza e puro sentimento religioso in una morsa al sapor di cilicio che stritola il cuore dei più sensibili. Nei volti turgidi dei protagonisti, soprattutto in una magnifica Dolores del Rio, l'attrice messicana per antonomasia, amatissima da Orson Welles, si può leggere la pena, quasi sublime, data dalle disavventure recitate, un pathos straziante che monta fino a coinvolgere lo spettatore e commuoverlo profondamente. Molto bella anche la fotografia di Gabriel Figueroa, sodale di Fernandez in altri films, e molto apprezzato finanche dal maestro dei maestri Luis Bunuel; una fotografia che si avvale degli ampi scenari campestri del film, capace persino di avvalorarne il selvaggio fascino originale, dipingendo un Messico aspro, che pretende reverenza, una terra quasi "astratta", quella che magari immaginano, nelle loro esotiche divagazioni mentali, coloro che in un luogo così lontano e misterioso, non ci sono mai stati o non potranno mai andarci (tanto è la stessa cosa: è il rompicapo che ha cercato di smussare Emilio Salgari). Il mercato, le strade sbrecciate, le case di fango e sasso crudo, l'umida prigione, il grande fiume, il canneto, la povera baracca di Maria e Lorenzo, il recinto della *marranita*, gli scialli delle donne e i cappelli a cencio degli uomini, i volti sporchi degli indios, le espadrillas … e su tutto una luce cinerea, che dà viva l'impressione della polvere appiccicaticcia del luogo, tutto dico di questo film è intriso di una *pietas* sconsolante e sentimentale. Per questi elementi quasi gettati in bocca allo spettatore, il film si porta dietro, anche a distanza di quasi ottant'anni, una ferita ancora viva, ancora pulsante. Vorrei soffermarmi un attimo sulla protagonista, perché se, come ho detto ed è risaputo, fosse l'attrice messicana più rappresentativa (era nata a Durango nel 1905), Dolores del Rio merita un elogio a parte per questa interpretazione. Il suo umile e professionale abbassarsi ad interpretare una umile, comune donna del popolo, ma riverita quasi a livello religioso

(non siamo lontano dal culto di Frida Kahlo), equipara l'attrice a livello di mito popolare, sprezzante, per la gioia nazionalista, dei clichè di *femme fatale* che Hollywood le aveva e le avrebbe continuato a imporre, sin dai tempi del cinema muto; il primo film di Dolores è addirittura del 1925 (avrebbe recitato per Raoul Walsh, Clarence Brown, King Vidor, William Dieterle, Norman Foster …). Dopo quasi due decenni a Los Angeles il ritorno in patria della *"chica nacional"*, coronato dai tre film consecutivi diretti da "El Indio" – i già citati *Messico insanguinato, Maria Candelaria* e *Abbandonata* – è stato doppiamente apprezzato, avendo messo il Messico sulla cartina geografica della cinematografia mondiale, quella che conta (Cannes, Venezia …). Si dice che Fernandez, il quale aveva avuto una previsione quasi profetica, pregò in ginocchio la diva di accettare queste tre parti, adducendo la richiesta di unire alla sua naturale bellezza e alla sua fama nel mondo del cinema quel *pathos* tragico, inestirpabile dallo spirito del popolo *habanero*. La ricetta si rivelò giustissima e

sia *Maria Candelaria*, sia la trilogia completa ebbero un successo mondiale. In aggiunta alla riconoscenza di Cannes – ex equo con altri dieci film[2] (edizione ecumenica per rilanciare l'industria del cinema a livello internazionale dopo la Grande Guerra), il film si aggiudicò anche il premio per la miglior fotografia – la cui spiegazione rimando sopra – al Festival di Locarno. Tenendo da parte qualsiasi considerazione dei critici dell'epoca, compreso quello del grande Georges Sadoul, giudizi che poco mi interessano, visti i decenni passati che hanno di fatto gettato questa pellicola nel dimenticatoio, ritengo di giudicare l'opera di Emilio Fernandez un ritratto fervido e appassionato della vita rurale del suo paese, nonché un *highlander* dell'emozione, senza la smania di voler a tutti i costi esaltare quell'esotismo commerciale che cinicamente ci si aspetterebbe, ma anzi, mostrando semplicemente la natura dei rapporti umani, l'ipocrisia, la gelosia, l'abuso civile e giudiziario, la mancanza di pietà e di solidarietà … tutti elementi sociali che l'avvento della modernità non ha livellato, ma che piuttosto ha oliato in un subdolo enorme tritacarne kafkiano. Non vorrei fare, alla luce di questo piccolo "miracolo" cinematografico, del paternalismo gratuito, ma mi permetto di dire che le emozioni autentiche sono rare, molto rare, proprio come questo film, così come genuine volevano essere le intenzioni del suo regista. Bisogna capire infatti il proposito di Fernández, mosso da una spasmodica voglia di mostrare l'essenza più umile ma anche più verace del suo paese; la passione civile, che riempie di emozione gli occhi del pittore (quasi un alter ego di Fernandez) voglioso di immortalare sulla tela Maria Candelaria, è la passione dello stesso regista, riversata come chinino negli occhi dei falsi ciechi, di chi, avvinto dalla smania del potere, della gelosia, della falsità, del doppiogiochismo, si fa cieco verso il vero amore, verso la più disarmante verità. È un impeto quasi incontenibile quello del regista, un impeto che si tramuta in disperata, paterna commozione, e quello del cinema è, come il fucile per Zapata, la sua personale e più efficacia arma di pubblico sdegno. Il Messico odierno, nonostante la ruralità retrograda di certe aree, non è più quello di Maria Candelaria, ma se cambiano le condizioni materiali, non cambiano, ma mutano sottilmente, quelle psicologiche e sociali, provocando altri sfaceli dell'anima. Ne è un esempio, grandioso a mio avviso, il Messico amaro, religiosamente colpevolizzato, di Carlos Reygadas, ritratto in *Battaglia nel cielo* (2006). È forse la protagonista di questo grande film, la giovane borghese Ana (interpretata dalla seducente Anapola Mushkadiz), che si prostituisce per piacere e voglia di sognare, come un personaggio solo letterario, l'incarnazione provocatoria di una nuova, moderna Maria Candelaria?

Ignazio Gori

2 *tra cui "Roma città aperta" di Roberto Rossellini*

Fëdor Bondarčuk: la fantascienza in stile Russo tra poesia e tecnologia

Leonardo Dini

Ho visto in questi giorni un film del regista russo d'arte e sperimentale Bondarčuk. Il film che è del 2017 si chiama *Attraction* e descrive un curioso paradosso che nella realtà effettuale non accadrà mai ma visivamente di grande efficacia filmica: lo sbarco di una astronave aliena nel centro di Mosca. Il tema mi fa pensare ovviamente a Orson Welles e al suo celebre e celebrato scherzo radiofonico. Il genere fantascienza poco praticato dai grandi autori russi e nel cinema Usa dominante invece, si pensi alla saga di *Stars Wars* e a *Alien* e *Planet of Apes* e *Stargate* e *2001 Odissea nello Spazio*, *Contact*... In Russia invece appartiene a Tarkovskij con *Solaris*. Il film ha un significante letterario e poetico che va ben oltre la lettura semplicemente tecnologica o visiva. La frase finale ammonitrice della protagonista sulla lezione che la specie umana dovrebbe applicare dopo il contatto con esseri di altri mondi e sul confronto tra civiltà, è filosofica e poetica al tempo stesso. Meno convincente appare invece la singolarità quasi antropomorfa del pilota alieno che sbarca da solo senza un equipaggio e che si avventura per Mosca. Così come appare forzato e improbabile il dialogo di un deputato e un generale con il pilota alieno. Spielberg effettivamente risolse meglio in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* un problema di sceneggiatura simile adottando la comunicazione musicale al posto di quella parlata. Il lato poetico del film invece è sapienamente riuscito, così come la bella e letteralmente infinita storia di amore tra i due protagonisti. Ottima senza dubbio la recitazione di tutti gli interpreti. Discutibili altri aspetti scientifici: l'acqua che bolle come nella acquasantiera del film *L'avvocato del diavolo*, l'alieno totalmente improbabile che sembra uscito da un manga di Goldrake. Strana e assurda perfino la forma anomala rispetto alla ufologia comune, dell'Ufo.

La posizione e luogo di atterraggio sembra davvero una citazione di Welles. Di forte e valido impatto ma molto, troppo simile ai films americani e a sequenze di films di guerra classici, la sequenza iniziale con la reazione militare russa. Molto simile anche a tante scene di OO7 o di film su duelli militari est ovest. Il film dunque si può considerare a metà tra il cinema d'arte russo e il cinema commerciale americano per questi compromessi fra poesia e effetti speciali realizzati al computer. Molto valido e riuscito il lato poetico e filosofico con i tanti e positivi messaggi simbolici presenti nel film. Rara si è detto la fantascienza nel cinema russo tanto più di arte. Se *Solaris* all'epoca non mi convinceva per la mancanza di effetti speciali e la focalizzazione sul dialogo degli attori e sui silenzi e le sonorità, qui invece il film soffre di alcuni aspetti che rendono l'alieno uno *Spider man* a Mosca o i due innamorati

Fëdor Bondarčuk

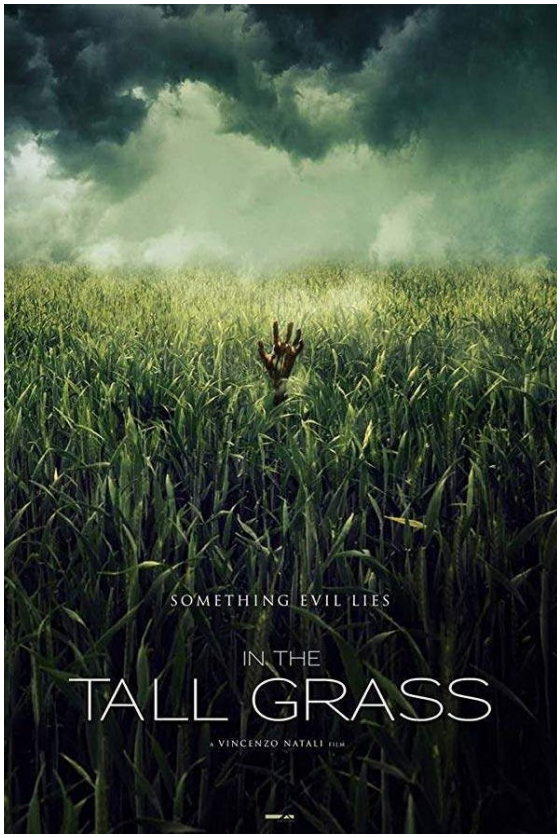
dei personaggi naif. La metafora complessiva del film e la idea di sceneggiatura risultano del tutto riuscite ed efficaci. Il film fa riflettere e sa raccontare lo stile narrativo di Bondarčuk che prevale su incertezze e approssimazioni tecnologiche.

Leonardo Dini

All'improvviso un piccolo gioiello: Nell'Erba Alta

Giacomo Napoli

Che Netflix e Amazon Prime fossero ridotti a combattersi a colpi di basse produzioni trash si era già detto in un precedente articolo; per fortuna però, a discapito della bassissima qualità generale, ogni tanto spuntano fuori degli inaspettati gioielli, dei piccoli capolavori. È il caso, particolarissimo, di *Nell'erba alta*, una pellicola del 2019 ad opera del geniale Vincenzo Natali, il regista italiano autore dell'antologico *The Cube* e praticamente scomparso negli ultimi dieci anni che torna incredibilmente alla ribalta in questo film e che, basandosi su di un racconto di Stephen King e Joe Hill, riesce a creare un'atmosfera a metà strada tra il surrealismo lirico e l'horror metafisico più puro. La trama è assolutamente semplicissima, poco più di un bozzetto ridotto all'osso; la scenografia di buon grado la segue con un minimalismo tanto pulito e raffinato quanto adatto a fomentare l'atmosfera di sconcerto e disperazione che cresce fin da subito nei vari personaggi. Come spesso accade quando si parla di opere tratte dall'universo letterario di King, la ridottissima ambientazione include elementi comuni ad altre pellicole basate sui suoi racconti e romanzi: la chiesetta protestante diroccata (luogo di culto che nasconde tremendi segreti), il bowling abbandonato (relitto di un vetero-capitalismo simil-maccartista), i campi sterminati e le strade che si allungano all'infinito dell'America rurale. E come in altre opere del genere, troviamo un gruppetto di personaggi impauriti e socialmente marginalizzati che rivestono a loro volta una serie di stereotipi classici della narrativa nordamericana della seconda metà del Novecento. Ma non finisce qui; Natali infatti, da regista creativo e talentuoso, prende ben presto la guida assoluta della storia e a dispetto dello stesso King, svolta la trama in maniera del tutto personale, aggiungendo molto del suo angosciante immaginario fanta-horrorifico e fanta-sociologico che già avevamo avuto modo di apprezzare con *The Cube*. Se da un lato non ci piacciono gli attori, non tanto gli interpreti (che fanno ciò che possono coi loro copioni) quanto proprio i personaggi protagonisti che appaiono simili a burattini stereotipati all'inverosimile con tanto di costumi relativi ai caratteri che interpretano (come ad esempio il bello e dannato non tanto bello, la bella acqua e sapone non tanto bella neanche lei, il fratello viscido e brutto ma tanto gentile, il padre di famiglia dalla mascolinità tossica o il suo bambino che assiste ad orrori inenarrabili ma ne esce sempre in piedi come se fosse un Goonie alle prese con la Banda Fratelli), dall'altro lato apprezziamo molto sia l'apparente, piacevole linearità del racconto che ci accompagna agevolmente nella durata del film, sia la sua effettiva contorta e poliedrica complessità intrinseca, con inseguimenti e circonvoluzioni psicologiche e fisiche tra il tempo e lo spazio, tra il passato e il futuro, tra percorsi in linea retta e strade tutte curve. Ci piace ad esempio il monolito nero di kubrickiana memoria, sempre emittente di fantastiche armonie sonore ma stavolta per nulla liscio e raffinato come in *2001: Odissea nello spazio*, bensì bulboso e cattivo, coperto da inquietanti petroglifi il cui significato è fin troppo evidente. Ci piacciono anche i misteriosi, onnipresenti e spietati "servitori del campo", sorta di scatologici burattini stregoneschi a metà strada tra l'umano e il vegetale, in costante contorcimento interiore ed esteriore. E soprattutto apprezziamo enormemente la resa plastica dello sconfinato campo di erba alta (sembrano giunchiglie ma potrebbero essere piante mai viste), costantemente mormorante e sussurrante sotto il vento che lo spazza giorno e notte, vivo e senziente, continuamente mutevole come un oceano verde e assolutamente determinato a catturare gente dalla strada per assorbirla nelle sue spire ed offrirla in sacrificio al terribile totem nero, vero centro focale del labirinto di erba che cambia conformazione ad ogni passo compiuto al suo interno. Interessante infine, anche se quantomeno opportuna, l'idea delle "cose morte" che non possono essere spostate dal campo vivente nel suo incessante metamorfismo fagocitatorio e che finiscono per diventare l'unico cardine utilizzabile per fuoriuscire dalla bolgia infernale. Il senso dell'opera è in buona parte oscuro, lasciato molto alla interpretazione dello spettatore, ma di base si ricollega comunque sia al filone narrativo kinghiano sulla sopravvivenza nelle zone di passaggio di un continente avvertito come evidentemente troppo vasto da chi lo abita, sia alla tematica claustrofobica ed angosciante della prigione che esiste solo in funzione di sé stessa, un concetto ben chiaro nel precedente *The Cube*. Aulico e sovrannaturale, sottile eppure al tempo stesso grossolano, fantascientifico e orrorifico al punto giusto, *Nell'erba alta* è un film da vedere e da apprezzare, consigliato soprattutto agli amanti del genere. Finalmente un buon lavoro spunta su Netflix.

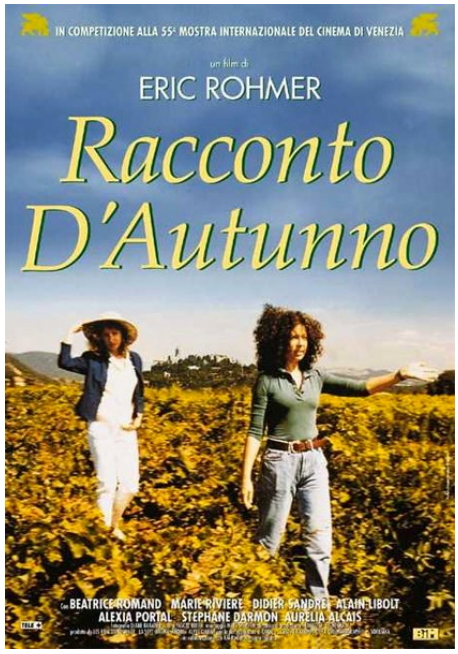


Giacomo Napoli

Éric Rohmer – Il cinema della parola essenziale

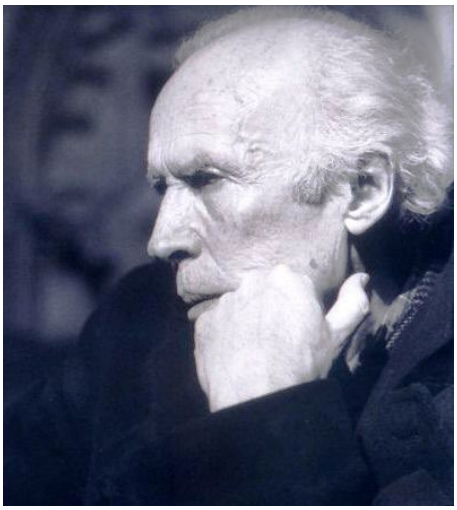
Carmen De Stasio

Le piccole storie conversano con gli spazi adulti dei silenzi. Non riconosciamo gli attori per una riservatezza che compiutamente rimanda alla flessione meditativa del regista, Éric Rohmer. Con lui il cinema assume la parola essenziale e l'essenzialità controllata dei personaggi in una scena che si concentra, discreta, nello svolgimento anonimo del quale a diversi tratti lo spettatore può, se non riconoscersi, condividere almeno le percorrenze intimistiche. Anche lo sguardo al quale lo schermo sottopone all'attenzione le vite in scena sembra sottrarsi alla casualità, sicché il film diventa spazio comune che non cede mai il passo all'oggettività e, anzi, devia verso una simultaneità che, pur nel paesaggio urbano, coglie la propensione all'individuo di fronte a se stesso, alle sue sensazioni e a modalità precipue di osservazione. Si evince in questo il divario tra la cinematografia di Rohmer e la modalità di gestione del campo cinematografico e la differenza sta nel fatto che una siffatta modalità ci consenta una normalità che esplode attraverso lo schermo. In scena è in questo saggio breve la personalità distintiva di uno dei maestri della Nouvelle Vague, nonché tra i fondatori di Cahiers du Cinéma. Eppur vero che Eric Rohmer segni il limite tra una cinematografia sospesa e senza nomi di rilievo, ma quel che impegna maggiormente la significazione delle sue pellicole è un linguaggio che mai cede a influenze che oscurino la fluidità delle azioni convergenti, al contrario, in una relazione sottolineata da limiti che il regista traduce in fasi successive fuor da qualsiasi trionfale appagamento. È questo il modo congeniale per proiettare le sue intenzioni: attraverso la costruzione visuale, il regista-intellettuale attinge al contenitore di un'urbanità che ci vede vicini ma sovente non in vite condivise. Che cosa è dato di sapere di coloro i quali, rispetto ai soggetti, sono altri che si muovono con individuali intenzioni, che aleggiano su anonimi stili e con movenze diverse. Abiti riempiti di corpi. Di costoro – come sovente avviene dinnanzi allo specchio – ci si accorge quando l'ombra risponde al riflesso di un vetro o appare nel fermo-immagine di una fotografia esposta in vetrina e là è sottoposta ai rimaneggiamenti di percezione altrui. Nella cinematografia rhomeriana la visualità svolge un ruolo fondamentale: per suo tramite il regista distoglie le impressioni esistenziali da una sussidiarietà apparente e le colloca in un mosaico affievolito nel tessuto sociale ma non ad esso organato. È il fulcro di un raccontare che porta in superficie i sussulti intimi e li adagia all'interno di specifici luoghi temporali. Qui avviene la composizione di fasi esistenziali unicamente impastate di nuove condizioni, tanto da condividere la struttura tematica in *blocchi*[1] come la serie dei *Racconti* (*di primavera*, *d'inverno*, *Un ragazzo, tre ragazze*, fino *a Racconto d'autunno*, girati tra il 1989 e il 1998); sistemi distintivi non tanto (o non solo) per la coincidenza visuale-caratteriale dei protagonisti in fieri e della storia particolare che va strutturandosi, quanto per l'evoluzione che all'interno di ciascun blocco sembra articolare la totalità nella quale è impresso il segno d'inizio che rimanda a una storia successiva. Diversamente da una struttura episodica, tuttavia, la partitura di Rohmer infittisce l'attenzione alla singolarità non soltanto dei soggetti, quanto altresì della scena in una complessità tutt'altro che elusiva. Ebbene, ritengo che la predilezione all'essenza, quanto all'essenzialità, conceda a Rohmer di sciogliere visualmente le intimità lasciando



defluire le scene che si svolgono senza intessere inappropriati riempimenti simili a corollari inutili. Carattere fondante lungo tutto l'arco della sua carriera – e con una abilità sintetica che si concentra soprattutto nella parte finale – è non già la risolutezza di significati, quanto il passaggio della situazione a struttura nella quale ciascuno può accedere con una riflessione propria. In tal senso tutti i personaggi sono configurati prima di tutto come individui che si muovono quasi fossero colti nelle loro intimità ambientale. Non si dubiti se sia o meno il grande occhio dell'indiscrezione a guidare quelle esistenze: nuovamente temprano la dimensione variabile e inattesa dell'esistere, che la telecamera riprende da un'angolazione discreta e che non disturba l'unica porzione di realtà di possibile prospettiva e rivelata negli incontri immediati e potenti o anche fugaci e disgiunti. Nessuna temerarietà ed è forse questo il peso maggiore per il quale quello rohmeriano resta un libro di cinematografia a parte. Non dicibile l'esemplarità, probabilmente

1 *F. Di Giammatteo, Dizionario del cinema, Newton, Roma, 1995, p. 76*


Éric Rohmer (1920 - 2010)

perché il regista-scrittore mantiene l'ininterruzione con le sue tendenze valoriali di una parola che segue la linea dell'intenzione senza eccessi nel corpo che la adotta (indimenticabile *Il raggio verde* del 1986). Così ad un tempo Rohmer ritrova la compattezza delle opportunità concesse. Quell'occhio che guarda – e che nel guardare vede e che ancora simultaneamente osserva – può essere l'occhio di chiun-

que, o, quantomeno, di chiunque argini da sé la postazione comoda e si cimenti per un tratto a seguire esistenze che compaiono in forma di corpi e chissà dove e come andranno e perché. Tutto questo è un avvenimento che occupa il contenitore al quale il regista riserva lo spazio unitario di sintetica riflessione, di forme e posture e silenzi essenziali, lasciando che la telecamera fissi sulla tela artistica dello schermo l'incedere tenue di una realtà che sfuma nel momento della sua vicenda.

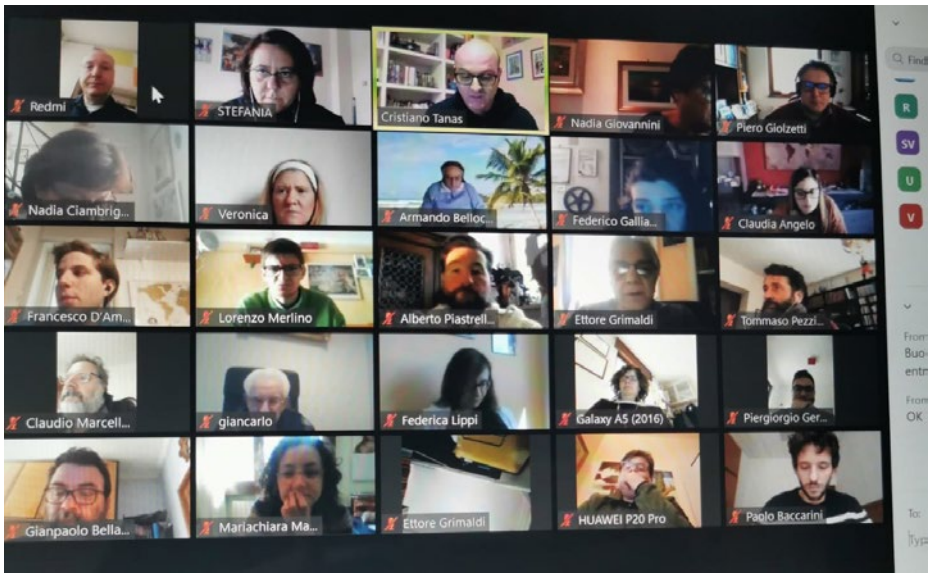
Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
Le parole, i tempi del poeta e il cinema: Jacques Prévert

CGS Essere Associazione #lidovesei. Assemblea Nazionale 2020

Nadia Ciambrignoni

È la foto dello schermo condiviso su Zoom a raccontare l'Assemblea Nazionale C.G.S. 2020; ed è la locandina telematica che lancia il tema dell'anno, mai così profetico: "Essere associazione #lìdovesei". Certo, quando in Direttivo Nazionale lo scorso febbraio 2019, a inizio anno, cercavamo la "vision 2020", non eravamo arrivati a tanto. Era previsto lo svolgimento istituzionale a Mogliano Veneto, dal 27 al 29 Marzo 2020, in condivisione ormai collaudata, per alcune tematiche comuni, con l'Associazione TGS-Turismo Giovanile Sociale APS; oltre agli adempimenti statutari ci sarebbe stato un intervento di riflessione sull'essere associazione oggi, sul territorio così diversificato delle nostre città italiane, alla luce delle innovazioni sul Terzo Settore… Ma l'emergenza sanitaria ha ribaltato ogni piano costringendoci alla flessibilità "#lìdovesiamo" in senso letterale. Comunque, l'Assemblea Nazionale CGS c'è stata, sulla piattaforma Zoom, con una partecipazione diffusa dei Circoli operanti da nord, centro, sud e isole, quindi con una rappresentatività territoriale raramente raggiunta finora; paradosso di questa difficile situazione, in cui i più "grandi" fra noi dirigenti, "migranti digitali" (cosiddetti nella definizione ormai datata dei primi anni '90), hanno concretamente constatato che questo tipo di lontananza può anche avvicinare. Chi è insegnante, poi, già da qualche settimana aveva dovuto ricredersi sperimentando la didattica a distanza… Dunque, la riuscita dell'appuntamento social ha dimostrato che l'Associazione c'è e continua a camminare. I censiti 44 Circoli operanti in 15 regioni stanno facendo funzionare anche 6 Coordinamenti territoriali, sparsi lungo tutta la penisola e la nutrita relazione del Presidente Cristiano Tanas (ipertecnologico e sempre organizzato) ha documentato la vivacità e le competenze spese sul territorio, ben al di là di cortili e campanili. Veri e propri "format" per la promozione cinematografica creati all'interno dei circoli si sono ormai consolidati nelle rispettive città e regioni: il Missing Film Festival a Genova, il Circuito Sentieri di Cinema nelle Marche, il Sal-Fiction per gli Operatori di Sale della Comunità; ma anche il sostegno alle nuove produzioni sta crescendo, con iniziative dedicate a circuitare tra i cinecircoli film di registi affermati ma ancora "di nicchia", come quest'anno è avvenuto per *Balòn* di Pasquale Scimeca. Inoltre si è tentata la rassegna di cortometraggi internazionali nelle serate "Short Days", in rete con l'associazione "Il Varco"; ed infine è nato un concorso per il Premio Adriana D'Innocenzo,



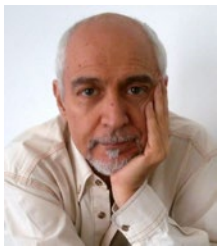
vera animatrice di una presidenza nazionale CGS che lungo gli anni '80 ha letteralmente fatto nascere l'attuale ormai "vecchia generazione" di dirigenti, che sta accompagnando, a sua volta, una nutrita schiera di nuovi giovani dirigenti nazionali; anche qui un nuovo brand, "Young Ways – Tutti i giovani, nessuno escluso", che ha raccolto ben 269 corti e documentari, visionati alla ricerca dei vincitori da un'apposita commissione. Scorrono nella lettura che viene dal "rettangolino presidenziale" della piattaforma tutte le iniziative già affermate: i progetti ministeriali; i campi di formazione nazionali a Giffoni e Venezia, con le Giurie collaterali CGS ben riconoscibili, che assegnano i Premi *Percorsi Creativi* e *Lanterna magica*, esperienze di punta per i giovani che iniziano il percorso dell'animazione culturale in campo cinematografico e gradualmente si qualificano; il week-end formativo per Giovani Dirigenti, vissuto a Roma nel 2019 e progettato a Torino per il 2020; il progetto Fellini 2020 "*Ho bisogno di credere-Fellini e il Sacro*", di cui la nostra Associazione è partner invitato dalla facoltà di Scienze della Comunicazione Sociale dell'Università Pontificia Salesiana, che prevede una serie di seminari e mostre coordinati da critici, studiosi ed artisti in occasione del centenario della nascita del grande regista. Tante le piste già tracciate, in attesa che l'emergenza cessi e si possa continuare a percorrerle. Nel frattempo, tutto è rintracciabile e consultabile sui canali social associativi, costantemente aggiornati. Bella questa Assemblea 2020, che non ci fa abbracciare ma ci fa entrare gli uni a casa degli altri contemporaneamente nel raggio di mille chilometri: forse l'atmosfera è meno calda, ma paradossalmente più intensa e concentrata, anche per via del poco tempo. Non ce n'è neppure abbastanza per indignarsi in diretta del calo progressivo dei fondi ministeriali per le associazioni culturali, illustrato dal tesoriere; ma, come dice anche Giuseppe Conte, non è tempo di polemiche: abitiamo una tragedia epocale che mette tutto il resto in secondo piano. E in tutto ciò, il nostro segnale associativo 2020 è ancora attivo, illuminato e ricco di presenze cocciutamente in contatto tra loro, in rete, con storie di Cinema, Teatro, Musica, Web da raccontare… nonostante tutto!

Nadia Ciambrignoni
Vicepresidente nazionale CGS

Cinecircoli Giovanili Socioculturali APS
Associazione nazionale di cultura cinematografica promossa dagli Enti CNOS e CIOFS
via Marsala, 42 - 00185 Roma tel. +39 06 44700145
segreteria@cgsweb.it - www.cgsweb.it

I dimenticati # 64

Jeanne Eagels


Virgilio Zanolla

Pur se misconosciuta da noi, Jeanne Eagels fu una grande attrice, nel teatro e nel cinema la sua figura ha connotato indelebilmente l'America degli anni Venti. Perché morì, appena trentanovenne? È una domanda alla quale, a quasi un secolo di distanza, oggi è forse meno arduo rispondere. Amelia Eagles - questo il vero nome - era nata a Boston il 26 giugno 1890, figlia di Edward, falegname, d'antica famiglia ugonotta di origine tedesca e francese, e di Julia Sullivan, di sangue irlandese, era la seconda di sei fratelli: le sorelle Edna ed Helen e i fratelli Leo, George e Paul; quando aveva due anni la famiglia si trasferì a Kansas City, nel Missouri, dove studiò alla St. Joseph's Catholic School e alla Morris Public School, ma poco dopo aver effettuato la Prima Comunione il padre lasciò la famiglia ed ella dové mettersi a lavorare presso un grande magazzino. Avendo studiato danza, cominciò a esibirsi come ballerina in locali e modeste sale di spettacolo; finché a quindici anni, già molto avvenente, - alta 1,64, pesava 55 chili e aveva intensi occhi blu - unitasi alla compagnia Dubinsky Brothers compì una tournée nei teatri del Midwest, dove più che ballare recitava in drammi e commedie, e grazie alla notevole espressività, spesso col ruolo di protagonista femminile. Col maggiore dei tre fratelli Dubinsky, Maurice detto Morris (1882-1929), il *vilain* della compagnia teatrale, ella, ancor minorenne, finì per sposarsi. La coppia ebbe un figlio, Morris Jr., di cui ignoriamo il destino: forse morì a pochi mesi, o venne dato in adozione, vuoi per la non florida situazione economica dei coniugi, vuoi in quanto il loro matrimonio era già in crisi irreversibile; quel che si sa, è che il trauma del distacco da lui procurò ad Amelia un grave esaurimento nervoso. Per risollevarsi non poteva che cambiare vita: così ruppe col marito e nel 1911 si trasferì a New York, decisa a tentare la strada del teatro, stavolta a Broadway; a lei, che sul palco era stata anche primadonna, toccò ricominciare come ballerina di fila. In quel periodo ebbe una relazione con un fascinoso attore ventinovenne che stregava le platee, il grande John Barrymore; essa durò solo qualche mese, ma è da credere che ella abbia avuto da lui molti suggerimenti per la carriera, tanto che studiò recitazione con l'attrice Beverley Sitgreaves, schiarì i capelli castani e assunse un nome d'arte: mutò Amelia Eagles divenne Jeanne Eagels. Favorita dall'aspetto decorativo, fu assunta nelle Ziegfeld Girls, le ragazze del coro dei famosi spettacoli di rivista di Florenz Ziegfeld, per una paga di 35 dollari la settimana: prima e non ultima di molte future dive del cinema. Nel settembre del '12 Amelia-Jeanne entrò nel cast di supporto della commedia *Mind the Paint Girl* di Arthur Pinero, rappresentata al Lyceum Theatre; la sua vera carriera teatrale cominciò lì. Nei tre anni che seguirono fece gavetta, spuntando però ruoli via via più impegnativi. Nel 1913 esordì anche nel cinema, partecipando a due shorts di genere drammatico della Ryno Film Company, *The Ace of Hearts* di Wallace Worsley e *The Bride of the Sea* di Francis Powers; seguirono nel' 14 *A Lesson in Bridge* di regista non identificato, un dramma della Reliance Motion Picture Company dove Jeanne impersonava Mrs. Willis, *Judith of Bethulia* di David Wark Griffith (ruolo non accreditato) e nel '15 *The House of Fear* di Arnold Daly e Ashley Miller per la Pathé Exchange, storia di misteri nella quale vestì i panni di Grace Camp: brevi film girati ciascuno nell'arco d'un giorno, che le permisero di coltivare al meglio la carriera teatrale. L'anno seguente, allo Schubert Theatre di Broadway prese parte a *The Great Pursuit* di Charles Haddon Chambers (marzo-aprile '16); seguirono tre spettacoli al Knickerbocker Theatre, protagonista il grande attore inglese George Arliss: *The Professor's Love Story* di James Matthew Barrie (febbraio-aprile '17), *Disraeli* di Louis Napoleon Parker (aprile-maggio '17) e *Hamilton* di Mary Hamlin e George Arliss (settembre-novembre '17). Nel cinema, ella firmò un contratto con la Thanhouser Film Corporation, per la quale lavorò in tre film drammatici accolti assai favorevolmente. In *The World and the Woman* di Frank Lloyd ed Eugene Moore ('16), un lungometraggio ispirato dal dramma *Outcast* di Hubert Henry Davies, Jeanne impersonò per la prima volta una prostituta, Mary. Seguirono *The Fires of Youth* di Émile Chautard ('17), nel quale fu la sorella della protagonista (l'attrice Helen Badgley, una Shirley Temple ante litteram), poi *Under False Colors* di Chautard (id.), in cui vestì i panni della contessa Olga. Anche in teatro, a Broadway, rivestì ruoli sempre più importanti. Recitò tra l'altro in *Daddies* di John L. Hobble (settembre '18-giugno '19, teatri Belasco e Lyceum), *A Young Man's Fancy* di John T. McIntyre (ottobre '19, Playhouse Theatre), e *The Wonderful Thing* di Lillian Trimble Bradley (febbraio-giugno '20, Playhouse Theatre), spettacolo che fu costretta a lasciare per malattia; lì intrecciò una relazione durata alcuni mesi con un collega di undici anni più giovane, destinato a godere d'un certo successo nel cinema: Ben Lyon; trascorse estate e autunno del '20 visitando l'Europa con un milionario italiano. Nel gennaio-maggio '21 recitò in *In the Night Watch* di Michael Morton al Century Theatre; mentre davanti alla macchina da presa apparve in *The Cross Bearer* di George Archainbaud ('18), nel ruolo di Liane de Merode, e in *The Madonna of the Slums* di George Terwilliger ('19), che prodotta dalla fondazione Stage Women's War Relief aveva a protagonista il celebre soprano Amelita Galli-Curci. A Jeanne la fama la dette il teatro, con un personaggio destinato ad avere grande fortuna anche nel cinema, grazie ad attrici come Gloria Swanson (1928), Joan Crawford ('32) e Rita Hayworth ('53), e che ella interpretò per prima e con eccezionale incisività: la Sadie Thompson di *Rain* di John Colton e Clemence Randolph, tratto dal racconto *Miss Thompson* di William Somerset Maugham; portato in scena con grande successo dal 7 novembre '22 al 31 maggio '24, al teatro Maxine Elliott di Broadway e in tournée, per 904 rappresentazioni e con un pubblico di circa un milione di spettatori. Sadie è una prostituta in fuga dal suo passato, che sbarcata sull'isola di Pago-Pago, nelle Samoa, si mette con un militare, il sergente O'Hara, il quale l'accetta così com'è; questo suscita le ire moraliste di Alfred Davidson, un riformatore che vorrebbe invano allontanarla dall'isola, e infine, restando anch'egli soggiogato dalla sua presenza, si suicida. La giovane Barbara Stanwyck vide lo spettacolo diverse volte, ammirata, mentre il fondatore dell'Actors Studio Lee Strasberg citò la recitazione di Jeanne nelle sue lezioni. Coi soldi guadagnati, quest'ultima acquistò una fattoria di 29 acri a Ossining (New York),

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

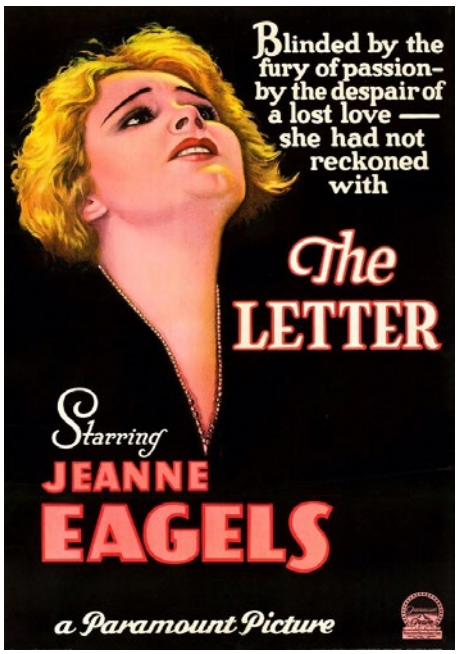
dove mantenne un allevamento di 30 cani. Intanto s'era legata al musicista Arthur Friedler, di quattro anni più giovane, futuro direttore della famosa Boston Pops Orchestra. Poco dopo la fine della sua storia con lui, nel 1923, conobbe Edward Harris "Ted" Coy (1888-1935), un ammiratissimo ex campione di football americano della Yale University, allora agente di cambio. I due si misero assieme: e poiché erano entrambi divorziati, nell'agosto '25 si sposarono segretamente. Il matrimonio si rivelò fin da subito burrascoso, e la costrinse a diminuire l'attività artistica; dopo aver rinunciato, abbandonando le prove, al ruolo di Roxie Hart nella commedia teatrale *Chicago* di Maurine Dallas Watkins, nondimeno Jeanne si produsse con felicissimo esito come Simone nella commedia di Jacques Deval, adattata da Valerie Wyngate e Pelham Grenville Wodehouse, *Her Cardboard Lover* all'Empire Theatre, a fianco di Leslie Howard (marzo-agosto '27), perdendo solo alcune esibizioni per un avvelenamento da ptomaina. Quell'anno ella interpretò anche Vera Worth nel film drammatico *L'uomo, la donna e il peccato* (Man, Woman and Sin), diretto da Monta Bell; col suo partner, il seducente John Gilbert, intrecciò una breve relazione che suscitò ire e sospetti del coniuge. Presto i rapporti con Coy le divennero impossibili: egli alzava spesso le mani su

Jeanne Eagels e Frederic March in "Gelosia" 1929) di Jean de Limur

Jeanne Eagels e Halliwell Hobbes in "Gelosia" (1929) di Jean de Limur

Jeanne Eagels e Reginald Owen "The Letter" (1929) di Jean de Limur

di lei, finché temendo danni fisici pregiudizievoli nel febbraio '28 Jeanne chiese il divorzio per crudeltà del marito, e l'ottenne cinque mesi dopo; quell'anno stesso Coy si risposò. Fu allora che Jeanne s'avvicinò molto alla cantante e attrice Libby Holmes, notoriamente bisessuale, tanto che si parlò d'una loro relazione. Quell'anno partecipò a una tournée di *Her Cardboard Lover*, e per non essersi presentata a una replica della commedia a Milwaukee, nel Wisconsin, il sindacato Actors 'Equity Association la multò e le vietò di presentarsi sul palcoscenico per diciotto mesi. Jeanne profittò



della forzata astensione dal palco per lavorare in due film della Paramount Pictures, *The Letter* e *Gelosia* (Jealousy), diretti entrambi da Jean de Limour: il primo girato muto e poi sonorizzato, il secondo sonoro, che apparvero nelle sale nel 1929. *The Letter*, tratto dall'omonimo racconto (poi dramma) di Somerset Maugham, è la storia di Leslie Crosbie, una moglie adultera assassina dell'amante, che fa di tutto per evitare il carcere; nei suoi panni, Jeanne offrì un'interpretazione maiuscola, superiore perfino a quella che nel remake di William Wyler *Ombre malesi* (1940) valse l'Oscar a Bette Davis. In *Gelosia*, tratta dall'omonimo dramma di Louis Verneuil, si ribaltano ruoli e responsabilità: qui è Pierre che, geloso di Rigaud, ex amante della moglie Yvonne, lo uccide e lascia che dell'omicidio sia accusato un altro. Pierre doveva interpretarlo il britannico Anthony Bushell, col quale furono girate alcune scene; ma Jeanne (Yvonne) chiese insistentemente, e infine ottenne, che la parte andasse a Fredric March, uno dei più talentosi attori teatrali e cinematografici di quei decenni. Il film nacque sotto una cattiva stella: le riprese non erano ancora concluse quando, il 19 maggio, l'attrice Hilda Moore (Charlotte) morì a causa di un'infezione di streptococchi. A lavoro finito, il regista Victor Schertzinger chiamò Jeanne a interpretare il personaggio di Marjorie Lee nel film *The Laughing Lady*; ma presto ella fu costretta a rinunciarvi per un'infezione sinusale aggravata da una reazione congiuntivale alle luci forti; il ruolo andò a Ruth Chatterton. Nel settembre '29 fu operata agli occhi al St. Luke's Hospital di New York, e dopo dieci giorni di degenza tornò nel suo appartamento in Park Avenue. Il 3 ottobre ebbe un malore, e fattasi accompagnare dalla domestica si fece ricoverare nell'ospedale di Park Avenue; pochi minuti prima delle sette di sera fu colta da convulsioni e morì, all'età di trentanove anni, tre mesi e sette giorni. Fin dalla lavorazione di *The Letter* era apparsa sofferente e smagrita, vittima di violenti sbalzi d'umore. Da anni era dedita all'alcol e al consumo di eroina; soffrendo d'insonnia, inoltre, abusava di tranquillanti; aveva cercato invano di liberarsi da quelle dipendenze, cui si sommavano problemi respiratori e nevrite. Nell'autopsia, i rapporti - effettuati separatamente da tre *coroner* - rilevarono nel corpo dell'attrice tracce di alcol, eroina e una misura forse eccessiva di idrato di cloro (un sedativo che ella assumeva per poter dormire). Qualcuno parlò di «psicosi alcolica», e ci fu chi ritenne che lei si fosse iniettata un'overdose col preciso intento di suicidarsi. Ma i motivi che l'avrebbero spinta a tanto suonano alquanto pretestuosi: come il timore di non poter più lavorare nel cinema per l'avvento del parlato (ci si dimentica che aveva già interpretato con successo due film sonori e si apprestava a interpretarne un terzo, senza dire che quale stella di Broadway non poteva certo temere d'avere una voce poco fonogenica); o come un amore non corrisposto verso il suo collega Fredric March. Dopo i funerali, tenuti nella cappella funebre Frank E. Campbell, la salma di Jeanne venne portata a Kansas City e sepolta nel Forest Hill & Calvary Cemetery. Quell'anno ella ricevé una nomination (la prima postuma della storia) per il premio Oscar alla migliore attrice protagonista; la statuetta la vinse però Janet Gaynor. Nel 1957 la Columbia Pictures realizzò il film *Un solo grande amore* (Jeanne Eagles) di George Sidney, biografia alquanto romanzata della nostra attrice, interpretata da Kim Novak.

Virgilio Zanolla

Identità e finzione, chi siamo davvero?

Nicola Santagostino

Altered Carbon ci presenta un futuro malato, distopico e allo stesso tempo interessante, un mondo dove l'umanità ha ormai superato i limiti del corpo, la custodia, grazie alla capacità di conservare la propria mente in una memoria rigida detta pila. Si potrebbero affrontare ore di dibattito su quanto questa tremenda post-umanità che promette l'eternità sia un'utopia che puzza di inferno, di come le diseguaglianze sociali in un modo di immortali acquisiscano una curva esponenziale di iniquità e di come l'eternità non sia fatta per la nostra mente, ma uno dei temi della seconda stagione affronta un nodo cruciale dell'identità umana: chi siamo? Da secoli ormai è noto che come individui nasciamo con una tabula rasa e che la nostra mente è la summa di anni di esperienze e di ricordi interlacciati tra di loro da una sovrastruttura di cui conosciamo solo una piccola parte, ma tutto questo compone la nostra identità, la nostra personalità, il nostro io, quello che siamo. Inquietante come davvero conosciamo poco di noi, non credete? *Altered Carbon* ci pone quindi davanti questa riflessione su quanto, in un mondo dove il nostro corpo è solo una custodia intercambiabile, tutto quello che noi siamo si possa solo riassumere in una serie di dati, addirittura backupabili, e su come questo sia pericolosamente manipolabile. La verità però è forse ancora più tremenda e ci viene detta in un interessante prodotto Outrage, un manga spagnolo legato al brand di *Infinity*, un gioco di miniature nel cui setting esiste una cosa simile alla pila di *Altered Carbon*: il cubo. La storia del rapporto che lega Knauf, un cecchino e agente speciale ritiratosi a vita privata, e Jethro, il capo di un'organizzazione criminale, passa attraverso il loro speciale legame dato che il secondo è un clone illegittimo, ricordi inclusi, del primo, che a causa di "una giornata storta" ha semplicemente preso una strada diversa da quella dell'originale. Perchè? Il motivo non ci verrà mai detto, ricordandoci come nelle origini del Joker rilette da Alan Moore in *Killing Joke* le giuste circostanze possono portare l'essere umano a percorrere sentieri oscuri che in fondo si nascondono dentro di lui. Non importa quindi che si chiami Pila, Cubo o semplicemente cervello, l'importante è quello che contengono quelle connessioni e, anche qua ironicamente, la rete neurale, esattamente come la sua controparte digitale, nasconde un lato dark a cui spesso fatichiamo ad accedere noi per primi. Altri esempi interessanti li troviamo nel campo videoludico, dove due interessanti progetti, *Remember me* e *Observer*, ci presentano due realtà opposte ma in fondo simili: nel primo abbiamo un mondo dove possiamo cancellare i ricordi che desideriamo rimuovere, nel secondo, ambientato in una Polonia distopica dove una malattia legata ai naniti che servono per gli impianti cibernetici obbligatori, può costringere interi condomini a un lockdown forzato con tanto di pareti metalliche, i profiler possono connettersi digitalmente ai ricordi dei criminali alla ricerca della loro colpevolezza. La differenza tra mente umana e computer quindi si fa sempre più labile, in un gioco che ricorda molto *Matrix* ed *eXistenz* di Cronenberg, ma mentre questi mettono in dubbio l'oggettività della realtà filtrata dai nostri sensi ed elaborata dal nostro processore biologico, *Altered Carbon*, *Infinity*, *Remember Me* e *Observer*, figli della lunga tradizione che nasce sia con Philip K. Dick e il suo Total Recall buttano sul tavolo una domanda ben più profonda e ben più aberrante: chi siamo davvero? Siamo la summa dei dati che assimiliamo durante la nostra vita al punto tale che un cambiamento in essi può renderci tutt'altro? Siamo semplicemente un file copiabile, trasferibile e "infettabile" con un malware? Siamo forse, come la Marvel ci ha tenuto a mostrarci in tutta la saga di *Tony star: Iron Man* che parte nel 2018, intelligenze biologiche in corpi biologici dalle stesse identiche meccaniche di avanzate intelligenze artificiali in corpi artificiali? E se siamo tutto questo cosa ci rende davvero unici come individui? Quali algoritmi fanno sì che oggi ci svegliamo pacifici e sottomessi e domani invece potremmo essere i più spietati criminali di guerra che il mondo abbia mai conosciuto? La filosofia, la psicanalisi e le neuroscienze da anni cercano un risposta a queste domande, avvicinandosi per piccoli passi alla verità, ma forse quando arriverà questa risposta potremmo non piacerci più, perché in fondo da anni la fiction pop ci ha già aperto gli occhi sulle conseguenze di tutto questo e, personalmente, credo che non vi sia nulla di più orribile e allo stesso tempo del sapere con certezza che alla fine non siamo solo che tostapane molto complessi vincolati a compiere errori a causa di difetti di programmazione. Le conseguenze di una tale libertà dalle proprie azioni non sarebbe forse la peggiore delle prigionie?

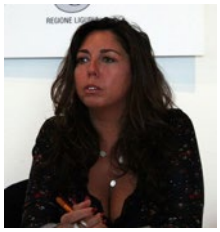
Knauf, il protagonista di Outrage

Tre dei corpi che il protagonista di "Altered Carbon" userà come Custodie nel corso della serie

Uno screen onirico tratto da "Observer"

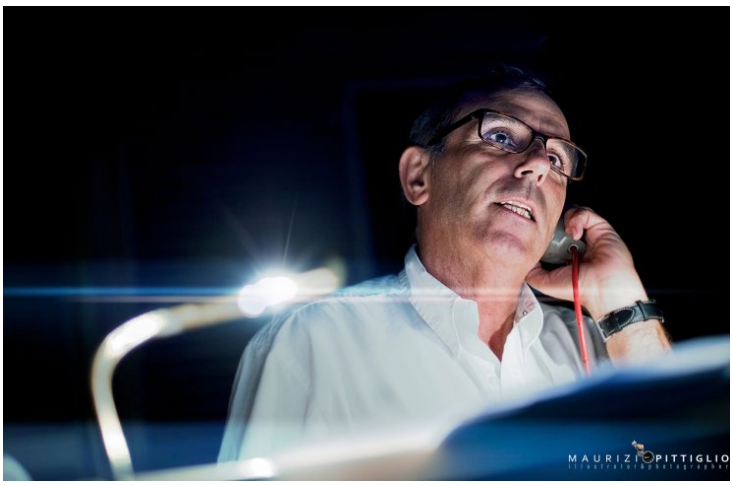
Nicola Santagostino

Il doppiaggio non si arrende


Tiziana Voarino

Anche il settore doppiaggio ha subito e sta patendo i complessi contraccolpi dell'emergenza Coronavirus. Il cinema ha spostato le uscite dei principali film all'autunno, per ora, ma le piattaforme che propongono una considerevole quantità di contenuti televisivi sono prese d'assalto. L' intrattenimento "da casa" divora serie come fossero "fast food", mentre si immettono continuamente a disposizione di telecomando nuovi episodi e nuovi prodotti. La richiesta del doppiaggio in questo caso è pressante. Il settore si è unito ed ha cercato di fare fronte comune. Il mondo del doppiaggio ha dato esempi di iniziative di sostegno sociale come "Una voce per lo Spallanzani" a cui gli attori e gli operatori hanno contribuito con una vera e propria campagna in cui la chiave più importante è stata sicuramente la voce, ma anche i volti. L'emergenza anche nel campo della trasposizione multimediale e della post produzione ha esasperato alcune debolezze e lacune già presenti: sono emerse prepotenti, manifestando tutta l'urgenza con cui dovrebbero essere risolte. In questo panorama si è delineata una situazione in cui gli stabilimenti di doppiaggio hanno un codice ATECO (classificazione delle attività economiche) che permetterebbe loro di lavorare, ma la filiera, ossia i professionisti della voce, del suono, della direzione, avendo un altro codice di riferimento, non potrebbero. Uniformare i codici del settore, a questo punto, diventa una priorità per il presente e per il futuro. Come mette in evidenza Sandro Acerbo, tra gli altri, doppiatore di Brad Pitt, autorevole direttore, ma anche attuale amministratore delegato di CDC Sefit Group, storico stabilimento di doppiaggio, si profila un rischio da team che lavora insieme sia al leggio, per esempio nei turni di brusio, sia nella stessa sala, con entrate ed uscite al termine di un turno e all'inizio dell'altro: "Stiamo organizzando tutto per dare sicurezza ai doppiatori, ai direttori, agli assistenti, ai fonici e a tutto il personale della nostra azienda. Ma ognuno deve fare la sua parte perché come dico sempre siamo come una squadra in un campionato, se si ammala uno dobbiamo fermarci tutti". La facilità di contagio in questo tipo di lavoro sarebbe estremamente pregiudicante e pericolosa. Alcune "case di doppiaggio" hanno già provveduto a dotare le sale di quanto necessario per far lavorare in sicurezza doppiatori, tecnici, assistenti, direttori: hanno sistemato gli impianti per migliorare l'aereazione, la ionizzazione dell'ambiente, hanno individuato strategie per la sanificazione post turno, hanno cambiato la pianificazione di turni di doppiaggio con una sola persona al leggio. Certo alcuni dubbi rimangono. E' assolutamente rilevante la necessità soprattutto di un atteggiamento serio, univoco e coerente da parte di tutti, società e professionisti. Questo articolo è stato scritto il 13 aprile, dopo la Pasqua del 2020, anno bisestile entrato nelle nostre vite con una gamba tesa tale da creare fratture sociali e danni economici mai visti. Poco prima della Festività i sindacati preposti in accordo con le organizzazioni del settore hanno domandato al Ministero Italiano per lo Sviluppo Economico (MISE) di fare chiarezza sui codici ATECO, il primo passo per pianificare le azioni di "rientro ai lavori". Gli operatori del settore doppiaggio, ma anche del mondo dello spettacolo, hanno potuto usufruire di un buon salvagente come afferma Andrea Micciché, Presidente del Nuovo IMAIE: "Il Nuovo Imaie, per venire incontro alle tante difficoltà che stanno incontrando gli artisti in questo periodo di chiusura totale delle attività lavorative, ha istituito il Fondo Coronavirus, fondo costituito da un importo rilevante di oltre 5 milioni di euro. Si tratta di un fondo a cui possono accedere tutti i mandanti di Nuovo Imaie che hanno visto disdettati impegni lavorativi a causa del coronavirus. Le domande per accedere al fondo possono presentarsi tra il 23 marzo e il 23 aprile prossimo venturo. Gli assegni di sostegno verranno conferiti durante maggio. Verrà formata una graduatoria tenendo conto: a) del tipo di impegno a cui l'artista ha dovuto rinunciare, b) se l'artista ha un reddito annuo inferiore a 25.000 €) se ha figli a carico. Tutti riceveranno un importo di sostegno, con preferenza a coloro che ne hanno più bisogno sulla base dei suddetti parametri". Anche l'Associazione Nazionale Attori Doppiatori (ANAD) ha previsto un fondo a sostegno di tecnici ed assistenti come mette in evidenza il Presidente Roberto Stocchi: "L'ANAD ha istituito un Fondo Speciale per l'emergenza a disposizione di tutti i lavoratori del doppiaggio per cercare di compensare, almeno in parte, le giornate di lavoro perso. Altro discorso che portiamo avanti è quello di ottenere il massimo della chiarezza in modo da definire i protocolli condivisi ai quali è auspicabile che sia aziende che professionisti si atterranno in materia di sanità. È fondamentale tornare al momento giusto a lavorare, ma in totale sicurezza". Per l'Associazione Italiana per Assistenti al Doppiaggio (AIPAD), la presidente Sabina Razzi ci conferma: "Per la prima volta nella storia, il nostro settore, come tutti gli altri, si è fermato per un evento eccezionale. Anche noi assistenti al doppiaggio auspichiamo una rapida ripresa lavorativa, ma chiaramente con tutte le garanzie necessarie, ossia protocolli sanitari condivisi e applicati da tutte le società, perché lavoriamo in ambienti particolari,

Neseem Onorato



Sandro Acerbo al leggio (foto di Maurizio Pittiglio)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che avrebbero bisogno di un'attenzione specifica da parte degli organi competenti. Inoltre, insieme alle altre associazioni di categoria abbiamo contribuito allo stanziamento di un fondo solidale per l'emergenza coronavirus aperto a tutte le figure professionali". L'Associazione Italiana Dialoghisti e Adattatori Cinetelevisivi (AIDAC) riassume le varie dinamiche che si stanno innescando nel campo della trasposizione multimediale e della post produzione: "La quasi totalità delle società di doppiaggio è ferma e chi non lo è lo fa a proprio rischio e pericolo. Gli attori, i direttori, gli assistenti e i fonici sono spaventati all'idea di tornare a lavorare con queste condizioni che ancora non prevedono protocolli "certificati". Si stanno, quindi, studiando modalità e tempi per una corretta sanificazione delle sale di doppiaggio. L'operazione si è rivelata molto complessa, soprattutto per i problemi relativi alla areazione dei locali che sono nel 99 per cento dei casi, senza finestre. Bisogna anche sanificare leggii, copioni, microfoni, creare una barriera fra attore, per altro non ce ne potrà essere più uno alla volta in sala, e gli assistenti e, in cabina di regia, fra direttore e fonico. Tutto questo andrà certamente a incidere sui costi e sulla produttività e bisognerà quindi studiare nuove modalità di lavoro. E' una questione complicata e di non facile soluzione". Insomma. E' e sarà fondamentale per ripartire meglio di prima fare chiarezza e cercare di uniformare, intanto i Codici Ateco, ma soprattutto un'azione congiunta, con protocolli certificati, che dia forza ed energia a una ripartenza con tutti i crismi. Il doppiaggio italiano non si arrende, neanche al Coronavirus e punterà a tenere alta la qualità dei vari standard. La grave situazione in cui versa il settore del doppiaggio è un esempio di quanto accade non solo in Italia, ma nel mondo. Sono moltissime le vittime e solo con il trascorrere del tempo riusciremo a renderci davvero conto di quanto sia andato perso dal punto di vista umano ed economico. Ci sono aree che sono state più colpite di altre. Giusto concludere con la testimonianza di speranza che arriva da Neseem Onorato, doppiatore tra gli altri di Jude Law, anche in *The Young Pope* e in *The New Pope* di Sorrentino, romano di nascita, ma che da anni risiede a Bergamo, una delle zone più colpite, che ha pianto più vittime: "Vivo a Bergamo e sono un doppiatore. La situazione è drammatica sotto ogni punto di vista. C'è necessità di riprendere a lavorare, ma nonostante questo sento che la vita viene prima di ogni cosa. Quindi è un paradosso; ho bisogno di lavorare ma non voglio lavorare per salvaguardare la salute mia e delle persone che ho intorno. In qualche modo se ne uscirà, ce l'abbiamo sempre fatta, l'uomo è capace di cose meravigliose. Spero non si perda questo spirito che in molti stiamo condividendo, questa connessione di cuori, questo sentirsi tutti parte di un "uno".

Tiziana Voarino

Il cartellone del 98° Opera Festival

In programma all'Arena di Verona dal 13 giugno

Giuseppe Barbanti

Per l'edizione 2020 il Festival Lirico dell'Arena di Verona dal 13 giugno al 5 settembre la grande tradizione storica si alternerà a innovazioni sapientemente calibrate, prima fra tutte la regia del pluripremiato regista cinematografico Gabriele Muccino, al suo debutto nel teatro d'opera con *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, e il debutto sul podio areniano del trentenne venezuelano Diego Matheuz, già affermato a livello mondiale e fiore all'occhiello del celeberrimo El Sistema, modello didattico di educazione musicale pubblica ideato in Venezuela circa 40 anni fa che ha permesso a tanti bambini di tutti i ceti sociali di crearsi un futuro nella musica. Tornano direttori d'orchestra, apprezzati nelle precedenti edizioni del Festival, come Daniel Oren, anche direttore musicale, Francesco Ivan Ciampa e ancora Plácido Domingo, eccezionalmente per una sera sul podio per *Aida*, Jordi Bernàcer, Marco Armiliato, Ezio Bosso e il veronese Andrea Battistoni. Naturalmente non possono mancare le grandi voci, il cuore pulsante del teatro d'opera in grado di creare un dialogo intimo e toccante con ciascuno spettatore. *Cavalleria* e *Pagliacci* dell'8 agosto vede impegnata la coppia , nella vita e sulla scena, formata dal tenore Roberto Alagna e dal soprano Aleksandra Kurzak, per la prima volta protagonista di entrambi i ruoli femminili del dittico. Il 98° Opera Festival vedrà anche il ritorno all'opera di Katia Ricciarelli diretta in *Cavalleria rusticana* nel ruolo di mamma Lucia da Muccino. E' previsto il debutto areniano di Sonya Yoncheva che in Traviata sarà al fianco di Vittorio Grigolo, a sua volta seguito dall'elegante canto dello spagnolo Celso Albelo e da Saimir Pirgu. Insieme a loro ritornano stelle in costante crescita come Saioa Hernández in *Nabucco* e Lisette Oropesa in *Traviata*. Altri esordi di altissimo livello sono quelli di Aida Garifullina, nota al grande pubblico per il ruolo di Lily Pons nel film del 2016 *Florence* a fianco di Maryl Streep e Hugh Grant. Anna Pirozzi, in alternanza con Maida Hundeling ed Emily Magee, interpreteranno Turandot nell'intramontabile regia del melodramma pucciniano firmata da Zeffirelli, affiancate dai tenori Murat Karahan e Jorge de León. E ancora l'atteso debutto del soprano americano Angela Meade e il ritorno di María José Siri in *Aida* nel grandioso allestimento del regista fiorentino, affiancate da Marcelo Álvarez in alternanza con Yusif Eyvazov. Quindi i baritoni Amartuvshin Enkhbat, Sebastian Catana, George Petean e Luca Salsi nel fortunato allestimento di *Nabucco* del 2017 di Arnaud Bernard con Anna Pirozzi, Saioa Hernández e Maida Hundeling nella parte di Abigaille. E ogni ruolo, per tutta la stagione, nasconde delle perle vocali: Alberto Gazale, Rafał Siwek, Ambrogio Maestri, Roberto Aronica, Chris Merritt, Ekaterina Semenchuk, Olesya Petrova, Sonia Ganassi, Nino Machaidze, Daniela Barcellona, Elena Zilio, Ruth Iniesta, Marina Rebeka in coppia per Traviata con l'acclamato Francesco Meli, Barbara Frittoli. Nel panorama internazionale il festival offre veramente opportunità uniche nel loro genere per gli appassionati d'opera e il grande pubblico. La parata di stelle è arricchita da una serie di serate-evento con attesi debutti e graditi ritorni, a partire dall'esordio del tenore Jonas Kaufmann che da molti anni il pubblico del Festival attende in Arena. Anna Netrebko torna in coppia con Yusif Eyvazov per un gala ricco di sorprese tutte da scoprire. Divenuto un appuntamento irrinunciabile per gli appassionati di danza, Roberto Bolle propone anche per il 2020 una doppia data per far sognare il pubblico areniano insieme al talento e all'energia dei suoi Friends. Ezio Bosso, infine, ha annunciato proprio sul palcoscenico areniano il suo ritorno per l'edizione del Festival 2020 alla guida dei complessi areniani nella monumentale Sinfonia n. 9 di Beethoven.

Giuseppe Barbanti

Ulteriore giro di vite all'uso del cervello

Vietato ragionare, ai tempi del Corona virus si possono usare solo slogan

Oggi è tutto Covid-19. Comunicazione, ricerca, assistenza sanitaria, tutto è solo Covid-19. [...] Quanti non faranno i dovuti controlli per le loro patologie o quelli preventivi (per esempio mammografie)? A cosa ci porterà tutto questo? Incremento di neoplasie, peggioramento di patologie in atto: il Covid-19 finirà per colpire tutti i deboli che pagheranno come al solito il conto più salato.

(Maria Rita Gismondo, direttore microbiologia clinica e virologia del Sacco di Milano, Non solo corona virus, in ANTIVIRUS, il Fatto Quotidiano, 21 marzo 2020)

Vista l'emergenza, io avrei messo in campo tutti e due i papi.

(La Cattiveria de il Fatto Quotidiano, www.spinoza.it, 29.03.2020)

Antonio Loru

Meglio la parola màntra, che slogan fa troppo sessantottino, anche se a me, che comincio ad avere una certa età, il termine sessantottino piace molto. Sarà che non l'ho beccato in pieno per un pelo, nel Sessantotto avevo ancora i calzoni corti della terza media. Sono invece venuto al mondo delle idee con il Sessantanove. C'è chi ha fatto il Sessantotto, come usa dire, c'è chi ha fatto il Sessantanove, io ho fatto il Sessantanove. Che volete che vi dica. Nel Sessantanove, fresco di licenza media, mi trovai letteralmente catapultato in un altro mondo, il mondo delle lotte operaie e studentesche nel bacino minerario del guspinese e nell'occupazione di una scuola superiore che andò avanti per settimane, se non per un mese e oltre, senza documenti certi alla mano non voglio sbilanciarmi, sapete quali percorsi tortuosi segue la memoria e soprattutto come dilati o al contrario comprima il tempo, nell'atto di ricordare, atto sempre nuovamente ri-costruttivo di quell'entità inesistente che siamo soliti per pigra abitudine chiamare il nostro Io, insomma senza carta che canta meglio non sbilanciarsi, ché la storia si fa documenti alla mano, è interpretazione (vale a dire storiografia), certamente, ma a partire dall'oggetto-documento, la storiografia senza storia, (senza documenti), semplicemente non è. #Io resto a casa; Andrà tutto bene; per il mio bene e quello degli altri; Tutti insieme ce la faremo; (Lo *proclamano* da tutti i media anche i responsabili delle banche private italiane!!); Perchè nessuno deve rimanere indietro! E lo credo bene! Siamo tutti italiani, popolo che quando fa il trenino, tutti vagone di coda, nessuno locomotore. Ora che qualsiasi cretino partecipa al Concorso Nazionale *Vieni Avanti Creativo*, con proposte da regime militare centro e sudamericano: *sparare in testa* chi viene sorpreso per strada; altri liquidano il morbo come virus da buco del culo, invitano i cittadini italiani e del mondo ad affollare sagre campestri con clou di Gara Mangiatori di Pastasciutta, o secondo tradizione culinaria locale, la rubrica *ANTIVIRUS*, della Dottoressa Gismondo, sul *Fatto Quotidiano*, è un benefico raggio di sole. Maria Rita Gismondo che ci ricorda, anche in questi momenti difficili, soprattutto in questi momenti difficili, che la testa non è il prodotto dell'evoluzione della specie resosi necessaria dopo l'invenzione del cappello, che tra l'altro non tutti usiamo. Se è per questo neanche il cervello, ma del cappello possiamo tranquillamente farne a meno, del cervello, no, senza causare delle vere e proprie pandemie culturali. Lunga vita a Maria Rita Gismondo e alla sua opera di scienziata, divulgatrice e filantropa, e a tutti quelli che non hanno abdicato all'uso dell'intelligenza critica. Quando tutto questo sarà finito, i giovani, dovranno cominciare a fare una cosa che finora non hanno fatto: mettersi a studiare seriamente la storia, a partire dai documenti, prima che questi documenti l'attuale sistema del potere li faccia sparire o li riscriva a proprio vantaggio, approfittando dei tanti pennivendoli cresciuti alla sua ombra; imparare a vedere l'esercizio subdolo del potere anche dove sembra, dove si grida che non c'è potere ma servizio, carità; imparare a capire che chi tiene in suo potere le nostre anime, il nostro spirito, le nostre menti, tiene in suo potere tutto di noi, perché altro non siamo che anime, corpi viventi solo per il breve tempo che passiamo sulla Terra verso cui troppo e troppe volte pecchiamo di infedeltà. In questi giorni d'isteria collettiva, parola che si dovrebbe sostituire con altra più accóncia, (dal greco antico, *isteria* letteralmente significa *utero*), visto che gli uomini, tanto quanto le donne, spesso ci facciamo prendere dall'isteria, specie in queste ore d'irragionevole disperazione. La disperazione è sempre irragionevole, lede la ragione, è tossica per la ragione, tanto quanto lo è la speranza, frutti della stessa mala pianta della sfiducia nella ragione, cresciuta sul suolo del disamore della vita reale, che pur con i suoi limiti e le sue leggi immanenti è l'unica vita che abbiamo, per tutte le specie, in tutti gli universi, e mi chiedo: cosa ci starebbero a fare le religioni, se non ci fosse il male? È intuitivo, che tutto l'immanente e l'immaginario trascendente, per esistere, qualsiasi cosa intenda la parola esistere, per venire allo scoperto in quello sterminato e composito ambiente che chiamiamo realtà, ha bisogno di relazionarsi col il suo contrario, questo già lo sapevano gli antichi filosofi pluralisti della Magna Grecia. Dunque se Dio, come predicano le religioni monoteiste, la giudaico-cristiana in particolare, è Il Sommo Bene e tutto ha creato, per poter essere riconosciuto, per venire alla realtà umana, ha dovuto creare il Male metafisico, il suo contrario, il Male in quanto tale, la sostanza di ogni male accidentale, specifico, particolare e storico. Dio, o per Lui la nostra mente. Per la serie: *quando i tempi si fan duri, la proverbiale, italica fantasia, scende in campo*, con i mezzi corazzati d'assalto e la pronta al seguito fanteria. RAI e privati, (se esiste differenza di proprietà, invece esistono poche differenze nell'offerta culturale), sono all'unisono un inno ai bei tempi andati, ai tempi del *poveri* (come sempre), *ma sani*. E allora via alle immagini di trionfi, avendo poco da mostrare in ambito civile, da sempre nel nostro Belpaese i bei ricordi dobbiamo attingerli dal pozzo senza fondo dei ricordi sportivi, calcio in particolare, il calcio fa squadra, gruppo, maglia e bandiera, *evvai* con le immagini dell'Italia Campione del mondo '34, '38, '82 e 2006, e il 4 a 3 alla Germania a Mexico '70 dove lo metti? La vittoria dell'unico europeo, quello disputato in Italia nel '68, ha poca visibilità in TV: che sia un segno della scarsa simpatia che l'Europa in questo momento riscuote tra i forzati videodipendenti italiani? Insomma, consoliamoci con le immagini di vecchi e pure antichi trionfi. A quando Giulio Cesare con le sue legioni di ritorno dalle Gallie con Vercingetorige al guinzaglio? I politici e i funzionari di enti che non funzionano, quegli stessi che sono funti, in questi ultimi 15-20 anni da *super commissari liquidatori* delle diverse Sanità Regionale e locali; la classe politica che ha seppellito tanti piccoli ospedali locali, che ha sguarnito di personale i grandi ospedali, che ha inventato il numero chiuso per quasi tutte le facoltà universitarie, in primis medicina e chirurgia, ora sfila in TV; auspicando norme asiatiche plaude ai provvedimenti dittatoriali presi persino dai *biechi comunisti* cinesi, mangiatopi con e senza ali, (i sovietici mangiavano invece i bambini); dal terribile *mostro comunista* ora dobbiamo prendere l'esempio! Da non credere! Al disgusto non c'è mai fine.

Manifesto del 1948

Antonio Loru

A Sun di Chung Mong-Hong. Scegli la tua strada

Andrea Fabriziani

Di recente Netflix, il colosso dello streaming video internazionale, ha reso disponibile *A Sun* di Chung Mong-Hong, film che ha fatto incetta di riconoscimenti alla scorsa edizione dei Golden Horse, i premi del cinema taiwanese, e gli spettatori occidentali e in particolare quelli italiani non possono che esserne contenti. Al pubblico più accorto certamente non sarà sfuggita questa perla, infatti non di rado il pubblico occidentale guarda con interesse alla filmografia orientale che sempre di più nei decenni scorsi si è fatta sentire con forza, specialmente grazie ai nomi di autori e pellicole particolarmente rilevanti che hanno fatto il giro del mondo. Anche questa, come altre proposte dalle cinematografie orientali, è una storia dura, tumultuosa ed emotiva, proveniente da una regione altrettanto tumultuosa ed emotiva, la non riconosciuta repubblica di Taiwan. Quella di *A Sun* è una storia che però si fa forza della sua semplicità: ci parla di destino, di redenzione, delle relazioni e delle difficili scelte che le minano nell'arco di una vita. Al centro vediamo dei personaggi, anzi delle persone rese con straordinaria umanità ed empatia da una narrazione che non veste gli abiti del cinema di genere né si fa forte di soluzioni visive d'impatto spettacolare. Tutto è misurato, dosato e ponderato facendo della narrazione il punto focale. Il pubblico è immerso rapidamente nella storia di A-Ho, ragazzo che insieme al suo amico Radish aggredisce un coetaneo amputandogli la mano in un ristorante gremito di clienti. Un particolare macabro, l'unico di tutta la pellicola, che sciocca il pubblico immediatamente. Un atto di violenza apparentemente ingiustificato e folle. In seguito scopriamo che il gesto efferato era la vendetta di A-Ho per un torto subito, ma questo non viene mai definito con chiarezza e risulta quindi davvero irrilevante: ciò che conta è la serie di eventi che si scatenano e fanno capitolare gli equilibri fragili di un'intera famiglia. Il ragazzo lascia cadere la maggior parte della responsabilità su Radish ed entrambi affrontano la difficile vita del riformatorio, fatta di durezza e di rabbia ma anche di attimi di profonda umanità reciproca fra alcuni detenuti. Quando A-Ho, ben prima del suo compare, esce di prigione tenta di ricostruire la sua vita: trova impiego in un autolavaggio e in un negozio notturno, sposa la sua ex ragazza con cui ha un bambino e prova a riavvicinarsi ai suoi genitori, in particolare a suo padre A-Wen che lo ha rinnegato per la vergogna e che contemporaneamente ha perso il suo unico altro figlio, il prediletto. Quella di A-Wen è diventata ormai una vita di profondo dolore e riflessione: quando nella scuola di guida in cui lavora lo vediamo pronunciare un monologo inopportuno di fronte a studenti che lo ascoltano confusi, dice "ho sempre pensato che la vita è come una strada. Basta tenere le mani ben salde sul volante". La sua vita è un treno che ha deragliato bruscamente abbandonando i binari e il ritorno in carreggiata sembra sempre più difficile e senza alcun rimedio. Ma il passato torna a fare i conti con A-Ho e la sua famiglia quando Radish si presenta chiedendo il conto dopo anni, ed è qui che tutte quelle relazioni familiari e quegli affetti che sembravano essersi sfilacciati e strappati, tornano più saldi che mai fino a mostrarsi nel potentissimo finale del film. Il sole del titolo potrebbe essere considerato un personaggio a tutti gli effetti, da inserire a pieno titolo nella schiera dei protagonisti, irradiando e illuminando quasi costantemente le scene. Il tono infatti non è mai cupo ma anzi vediamo un alternarsi di sequenze di rara bellezza poetica e drammatica a scene di vita quotidiana (inserendo persino alcuni momenti di rilassamento ironico). La notte oscura dell'anima dei protagonisti è vissuta interiormente, in maniera intima, e ciò che il regista ci mostra è il loro combattere contro le tenebre. Le emozioni si traducono in un agire che è pura lotta contro un passato fatto di errori che ancora si fanno sentire nel presente portandosi dietro pesantissimi fardelli. "La cosa più giusta del mondo è il sole", si sente dire in una scena, e infatti non si può non guardare alla sua luce come a un monito di speranza che illumina ogni cosa, spingendo così a fare i conti con ciò che in realtà si voleva nascondere nell'ombra. Ecco che le luci e le ombre si rincorrono parallelamente: da una parte la speranza di una vita che può essere corretta con le proprie scelte, con la voglia di fare la cosa giusta che sembra guidare A-Ho nella sua nuova vita, gli ambienti luminosi, una città solare, dall'altra invece una storia di dolore e redenzione che prima di vedere la luce deve passare necessariamente per le tenebre.

Andrea Fabriziani

La memoria di ieri e oggi: documenti ritrovati

Saluti del prof. Mino Argentieri al XXVII Congresso FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

Roma Istituto Sacro Cuore in via Marsala: 4 -5- 6 febbraio 2011

Mino Argentieri

Amici cari della vecchia e gloriosa FICC
il mio è un affettuoso augurio di buon lavoro, un breve cenno su cui si posano molti ricordi e pezzi della mia vita mai scissa da un insopprimibile bisogno di conoscenza e di trasformazione del mondo. Nonostante siano trascorsi tanti anni e l'universo della comunicazione sia profondamente mutato, credo ancora nell'utilità, anzi, nella necessità dei circoli del cinema. Soprattutto in un momento caratterizzato da una pericolosissima concentrazione e monopolizzazione degli strumenti comunicativi e da un'offerta culturale frammentata, rumorosa, confusa, lacunosa e talora omissiva che richiede da parte dei fruitori attrezzature orientative e capacità di elaborazione critica e razionalizzazione dei saperi e delle informazioni. Ed è per questa ragione che nell'epoca del Dvd, del cinema in casa, della individualizzazione e polverizzazione del consumo, dei canali televisivi specializzati, diventa sempre più indispensabile che si moltiplichino i luoghi in cui si ritrovi il gusto e il piacere di apprendere insieme e di mettere ordine nel caos e negli squilibri enormi provocati dal mercato e dalle sue dinamiche. Non bastano le università e le cattedre in cui si studiano i linguaggi del XX e del XXI secolo mentre la scuola resta prevalentemente sguarnita, esclusa. Non basta nemmeno la critica che, salvo rare eccezioni, è stata ridotta dal migliore e dal peggiore giornalismo italiano a svolgere funzioni di succinto commento per indirizzare gli spettatori nella scelta del film del sabato sera. Se c'è stata, una volta, sebbene minoritaria, una critica che, analizzando i film, pensava anche alla possibilità di un altro cinema, diverso, artisticamente e intellettualmente innovativo, più coraggioso e ricco di complessità e profondità, oggi siamo costretti ad ammettere che non esiste più o è stata emarginata e depotenziata, al più confinata nelle piccole riviste. I circoli del cinema, naturalmente, da soli non sono in grado di correggere una situazione largamente compromessa. Ma, dal loro sviluppo dipende la crescita di un modello di organizzazione e di produzione culturale alternativo, più pluralista, più democratico nella sua disponibilità ad alimentare lo spirito critico, espressione di un impegno che trascende la priorità del tornaconto economico che ai giorni nostri è considerato il valore dominante. Ma affinché i circoli del cinema siano all'altezza del compito occorre che essi ridiventino ciò che sono stati nelle stagioni più fervide anche se a corto di risorse finanziarie, irte di ostacoli, censure e sospetti: un laboratorio di idee, voci che rianimino il dibattito culturale attualmente assopito nella maggioranza dei mass media allineati nel sostegno dell'esistente, spazi in cui si riprogettino le basi di un cinema e di una televisione più liberi e creativi, ambiti in cui si coltivino e si affinino gli interessi e si formino nuovi operatori di cultura. Dunque, non smettere di ragionare e di prospettarsi con una notevole apertura di orizzonti che appaghi le esigenze divulgative, di socializzazione e di formazione, ma vada anche oltre per rafforzare i legami con tutte le forze culturali, politiche e sociali che vogliono cambiare un presente che non ci soddisfa. Questo ho inteso dirvi in una lettera che forse è troppo presuntuosa per affrontare problemi di ragguardevole portata in meno di due cartelle dattiloscritte.

Mino Argentieri

Ringraziamo Amedeo Mecchi per la collaborazione

Notizie da S.O.S. Stanlio e Ollio

Enzo Pio Pignatiello
Simone Santilli

Prosegue l'operazione di salvaguardia e recupero in digitale delle versioni italiane dei film interpretati dal duo Stan Laurel ed Oliver Hardy svolta dal progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio", ideato e diretto da Enzo Pio Pignatiello e Simone Santilli, in partnership con la Cineteca del Friuli, l'Istituto cinematografico dell'Aquila "La lanterna Magica", il Festival internazionale del cinema e delle arti "I 1000 occhi", l'archivio Paolo Venier di Trieste, il cinema Etrusco di Tarquinia e **Diari di Cineclub**, e con la collaborazione di Andrea Benfante del "Teatrino di Bisanzio" e di vari collezionisti, tra cui Renzo Simonetti e Alessandro Moretto. Le lavorazioni, effettuate sempre a partire dai materiali originali in pellicola 35mm e 16mm, sono al momento focalizzate sulle principali raccolte di cortometraggi sonori uscite in Italia, che, coi loro frequenti passaggi in sala negli anni del dopoguerra, contribuirono a mantenere vivo nel Bel Paese il ricordo della coppia, la cui fama oltreoceano si stava affievolendo, e costituirono un fattore assai importante dell'intramontabile successo di Stanlio e Ollio negli anni a venire. Tra i titoli finora recuperati:

- *Non andiamo a lavorare (1947)*

I film compresi in questa antologia risalgono al periodo 1933-1934, quando la tecnica della coppia si era ormai raffinata, e i due preferivano ai ritmi scatenati dei film muti una costruzione più lenta ma più inesorabile delle loro gags. *Oliver the Eighth* prende in giro i film horror, a base di castelli minacciosi e cupe trappole; il secondo film (*Busy Bodies*) è invece basato su una gag tipica della coppia: la distruzione sistematica di un luogo e vede i due nelle vesti di impacciatissimi falegnami. Per lo storico William K. Everson è uno dei migliori esempi in assoluto dell'arte di Stanlio e Ollio. Nel terzo episodio (*Dirty Work*), divertente parodia delle teorie darwiniane sull'evoluzione, Stanlio e Ollio sono spazzacamini in una casa abitata da uno scienziato pazzo: un siero della giovinezza di sua invenzione trasformerà Ollio in una scimmia. Come in molti film di montaggio i dialoghi sono stati modificati in alcuni punti per collegare insieme i tre cortometraggi. Le voci sono quelle classiche di Alberto Sordi (Ollio) e Mauro Zambuto

(Stanlio). Il titolo italiano, riferito anche al fatto che la compilation è incentrata sui vari mestieri dei protagonisti, deriva direttamente dalla frase finale che uno stizzito Ollio-scimmia rivolge ad uno Stanlio più spaurito che mai dall'improvvisa mutazione del compagno: "D'ora in poi lavorerai tu solo: noi scimmie non andiamo a lavorare!!!".
Il promo della versione recuperata nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" è disponibile a questo link: https://www.youtube.com/watch?v=bxtVkC2IYmg

- *Stanlio e Ollio alla riscossa (1961)*

La pellicola, distribuita dalla Incine nel 1961, è un'antologia che riunisce, a due a due, quattro famosi cortometraggi di Stan e Babe, con un commento fuori campo che tenta di "legare" le varie situazioni. Le comiche sono sostanzialmente rispettate, per quanto montate a volte in differenti successioni. Il film riutilizza vecchi doppiaggi tratti da precedenti compilation cinematografiche del duo: *Brats* (1930) e *Night Owls* (1930) portano il doppiaggio di Carlo Croccolo (Hardy) e Fiorenzo Fiorentini (Laurel), eseguito nel 1951 per il film di montaggio *I fratellini*; *Towed in a Hole* e *Thicker Than Water* sono invece doppiati da Alberto Sordi (Ollio) e Mauro Zambuto (Stanlio) e provengono dall'antologia del 1950 *La ronda di mezzanotte*. Le quattro comiche sono state interpretate da Stanlio e Ollio nel loro periodo di maggiore trasformazione: quando cioè, all'indomani del passaggio dal muto al sonoro, dimostrarono di essere gli unici grandi comici degli anni Venti in grado di superare brillantemente la trasformazione tecnica. I cortometraggi forniscono anche un concentrato della comicità di Stanlio e Ollio per molti versi superiore a quella dei lungometraggi che stavano iniziando contemporaneamente a produrre. Infatti, la misura breve della "comica" permette loro di inventare gags a ripetizione, senza i tempi morti obbligati o i diversivi di un racconto a più ampio respiro. Il promo della versione recuperata nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" è disponibile a questo link: https://www.youtube.com/watch?v=CsI4sRFr-r8Y

I vagabondi (1964)

Nel 1964 Carlo Croccolo curò il doppiaggio di una raccolta di cortometraggi distribuita dalla «Rialto Film», intitolata *I VAGABONDI* («Hog Wild», «A Perfect Day», «Night Owls», «The Hoosegow», «The L-H Murder Case»), interpretando sia la parte di Stan Laurel che quella di Oliver Hardy . La 'compilation', di origine

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

estera, era stata realizzata dalla FLF (Franco London Film), con musiche di Maurice e Faustin Jeanjean e montaggio di Lise Lanzman, e

distribuita in Francia nel 1946 da «Les films Roger Richebé» col titolo *LES AVENTURES DE LAUREL ET HARDY*. Il progetto S.O.S. Stanlio e Ollio ha voluto rendere omaggio all'attore e doppiatore recentemente scomparso, recuperando una copia completa dell'antologia, da tempo sparita dalla circolazione, anche se trasmessa negli anni Ottanta da alcune emittenti private, ma in pessime condizioni audio-video e con numerosi tagli.
Il promo della versione recuperata nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" è disponibile a questo link: https://www.youtube.com/watch?v=bhezPRSCSsg

- *Per qualche merendina in più (1970)*

Il titolo di quest'antologia riecheggia quello di uno spaghetti western anni '60 - già ripreso in "Per qualche formaggino in più", montaggio di corti animati in Technicolor con Tom e Jerry distribuito nel 1966 dalla MGM - ma i film che contiene sono alcuni dei capolavori anni '30 della coppia Stanlio e Ollio. Un'antologia doc, perché riunisce alcune di quelle strepitose comiche "brevi" in cui secondo molti risiede il succo concentrato dell'arte di Laurel & Hardy. Proprio per le loro brevità, esse permettevano infatti di costruire l'azione esclusivamente su gags comiche, senza tempi morti, in funzione di una risata continua e costruita in modo impeccabile. Il promo della versione recuperata nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" è disponibile a questo link: https://www.youtube.com/watch?v=ODG3zY3MXGo

- *Gli allegri passaguai (1967)*

Film di montaggio con alcuni dei più esilaranti episodi, interpretati negli anni Trenta dai due intramontabili combinaguai: *Dirty Work*(1933) e *Oliver the Eighth* (1934) portano il doppiaggio Alberto Sordi (Ollio) e Mauro Zambuto (Stanlio), realizzato nel 1946 per l'antologia *Non andiamo a lavorare* (distr. Variety Film); *Another Fine Mess* (1930) e *Be Big* (1930) hanno invece le voci di Carlo Croccolo (Ollio) e Fiorenzo Fiorentini (Stanlio), risalenti al 1960 e già utilizzate nel film di montaggio *Le disavventure di Stanlio e Ollio*, che si proiettava nei cinema italiani in abbinamento al cartone animato italiano in eastmancolor *Centomila Leghe nello Spazio* (regia di Marcello Baldi; produzione: Corona Cinematografica) e all'antologia di cartoni disneyani in technicolor *Paperino sul piede di guerra* (Distr. Rome International Films).
Il promo della versione recuperata nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" è disponibile a questo link: https://www.youtube.com/watch?v=gLBUNYI5doA

Enzo Pio Pignatiello e Simone Santilli

Frame non restaurato (sx) e restaurato (dx) a confronto. Notare il mispelling del nome Stan Laurel, indicato erroneamente come Stanl Laurel.

Frame a confronto fra la versione di un cartello di Fine primo tempo non restaurata (a sx) e restaurata (a dx). Il restauro della grafica è curato da Andrea Benfante del Teatrino di Bisanzio.

Frame a confronto fra la versione del un cartello di Fine di "Stanlio e Ollio alla riscossa" non restaurata (a sx) e restaurata (a dx). Il restauro della grafica è curato da Andrea Benfante del Teatrino di Bisanzio.

Michelangelo Antonioni, la cinepresa di un aristocratico

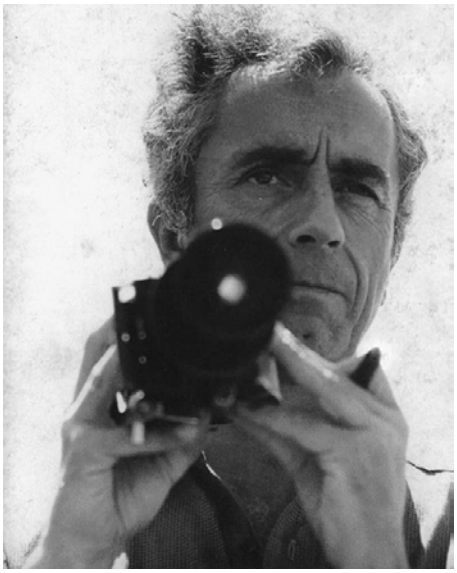
[...] "Penso che gli uomini di cinema debbano sempre essere legati, come ispirazione, al loro tempo, non per esprimerlo e interpretarlo nei suoi eventi più crudi e più tragici... quanto per raccogliere le risonanze dentro di noi, per essere noi registi sinceri e coerenti con noi stessi, onesti e coraggiosi con gli altri. E' l'unico modo, mi sembra di essere vivi."[...]
Michelangelo Antonioni in Fare un film è per me vivere, "Cinema nuovo" marzo-aprile 1959.

[...] "Vedere è per noi una necessità. Anche per il pittore il problema è vedere. Ma mentre per il pittore si tratta di scoprire una realtà statica, o anche un ritmo se vogliamo, ma un ritmo che si è fermato nel segno, per un regista il problema è cogliere una realtà che si matura e si consuma, e proporre questo movimento, questo arrivare e proseguire, come nuova percezione. Non è suono: parola, rumore, musica. Non è immagine: paesaggio, atteggiamento, gesto. Ma un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo penetra e ne determina l'essenza stessa. Ecco che entra in gioco la dimensione tempo, nella sua concezione più moderna. E' in questo ordine di intuizioni che il cinema può conquistare una nuova fisionomia, non più soltanto figurativa."[...]
Michelangelo Antonioni "La stampa" del 6 giugno 1963 nell'articolo Come 'vede' un regista

Lucia Bruni

Michelangelo Antonioni (1912-2007) un ferrarese di classe internazionale, forse uno dei grandi "eletti" del cinema italiano. I brani sopra riportati ci fanno entrare nella complessa personalità di un regista che ha trasmesso la propria filosofia con la sincerità della solitudine, al di là del provincialismo nostrano, senza mai accattivarsi la facile simpatia del pubblico. Pubblico con il quale è entrato in sintonia solo quando i suoi film hanno avuto come sfondo il tema della incomunicabilità (ma i suoi film "comunicavano" anche prima molto e bene), tematica, diciamo, "alla moda" negli anni Sessanta. Ne è prova palese la così detta "trilogia esistenziale" da intellettuale militante, a cui appartengono *L'avventura* del 1960, *La notte* (1961), *L'eclisse* del 1962, tutti e tre incentrati su problematiche dell'universo femminile e corredati da premi e riconoscimenti. Fra le protagoniste, una bionda ed eccentrica Monica Vitti, con la quale il regista inizierà il suo legame artistico sentimentale. Antonioni è un regista dalla cifra stilistica molto complessa ma anche strutturalmente semplice. Per questo è assai difficile tracciare il suo profilo artistico senza correre il rischio di inciampare in equivoci e/o affermazioni poco consone a descriverne il profilo di fondo. Quando, alla fine del 1942, girava il suo primo breve documentario - di tendenza spiccatamente neorealista- *Gente del Po*, Antonioni intuiva (come per l'altro del 1948, *N. U. Nettezza Urbana*, sulla vita degli spazzini a Roma) che quello non apparteneva all'idea di cinema che avrebbe voluto realizzare. Lui stesso dichiara per il primo: *"era un documentario sulla pesca, sul trasporto con i battelli, sui pescatori, cioè non cose e luoghi. Ero, senza saperlo, sulla stessa linea di Visconti* (che in quello stesso anno stava girando *Ossessione*, n.d.r.). *Mi ricordo molto bene che il mio rammarico era di non poter dare a questa materia uno sviluppo narrativo, cioè di non poter fare un film a soggetto."* ("Questions à Antonioni", in *Positif*, n. 30, dicembre 1959). E per il secondo: *"Cercai di fare un montaggio assolutamente libero* [...] *libero poeticamente, ricercando determinati valori espressivi non tanto attraverso un ordine di montaggio che desse con un principio e una fine sicurezza alle scene, ma a lampi, a inquadrature staccate, isolate* [...] *che dessero semplicemente un'idea più meditata di quello che volevo esprimere e di quella che era la sostanza del documentario stesso; la vita degli spazzini in una città."* ("La malattia dei sentimenti", in *Bianco e nero*, n. 2-3, febbraio-marzo 1961). Ed ecco che nel 1950 il regista realizza il suo primo lungometraggio *Cronaca di un amore* con una misteriosa e spaesata Lucia Bosé (scomparsa proprio nel marzo scorso) che sarà protagonista anche, nel medesimo stato d'animo, di *La signora senza camelie* del 1953. Il percorso è iniziato e lo porterà a raggiungere traguardi importanti e a firmare pellicole di risalto internazionale. Passando per le nebbie padane de *Il grido* (1957), nel quale si intuisce il passaggio dal neorealismo a forme più aderenti al pensiero contemporaneo dell'epoca, giungerà al capolavoro sulla soggettività del mondo, quasi in chiave surreale, con *Blow up* (1966), ambientato nella swinging London dei fotografi di moda di cui, dietro smaglianti

bon ton, si intravedono le tinte cupe (chissà se Woody Allen per il suo *Match Point* del 2005, ne ha tratto ispirazione?) che il regista riesce a esaltare suscitando una quantità incredibile di suggestioni. La fotografia in chiave pop, la minigonna, il rock'n'roll, il gusto teatrale della performance (i mimi che alla fine giocano a tennis senza pallina), e naturalmente la Londra del tempo, città simbolo di ogni fuga e di ogni fantasia. Seguirà l'aspra critica al sistema consumistico americano con *Zabriskie Point* del



1970, con la famosa sequenza dello "scoppio" della civiltà di massa. Con questo film potremmo sostenere con Alberto Crespi che "Michelangelo Antonioni è al tempo stesso il più internazionale e il meno hollywoodiano dei nostri registi. [...] è andato in America e ha realizzato *Zabriskie Point* a modo suo, piegando la realtà e il paesaggio americani al proprio stile, alla propria poetica. Che sono, appunto, quanto di meno hollywoodiano possa esistere. Antonioni lavora sui tempi morti, su tutto ciò che il cinema hollywoodiano lascerebbe fuori campo." La tematica esistenziale della scelta consapevole, sciente "condanna" dell'essere umano, è comunque il filo conduttore che, volente o no, segna il percorso di tutta la vita artistica del regista. Del resto, facendo un passo indietro, troviamo il soggetto del suicidio visto attraverso lo specchio della incomunicabilità. *Tentato suicidio* (1953) realizzato da Antonioni per il film in sei episodi *L'amore in città* (gli altri registi: Fellini, Lattuada, Lizzani, Maselli, Risi, Zavattini) e *Le amiche* del 1955. Ancora incomunicabilità in *Deserto rosso* del 1964, sul quale il regista ebbe a dire: *"Prima erano i rapporti dei personaggi tra di loro che mi interessavano. Qui il personaggio centrale è confrontato parimenti con il retroterra sociale, e questo fa sì che io tratti la mia storia in un modo assai diverso."* ("Entretien avec M. Antonioni", par J. L. Godard, in *Cahiers du cinéma*, n. 160, novembre 1964). Insomma i sentimenti sono ridotti a una sorta di laccio che stringe ma del quale è difficile liberarsi.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Dopo un controverso documentario girato in Cina (*Chung Kuo, Cina*, del 1972) e riabilitato dopo anni (*"Non è un film sulla Cina ma sui cinesi"*, dichiarava Antonioni), il nostro aristocratico ritrova la sua vena migliore con un altro

straordinario film sul "doppio" che alberga dentro di noi, *Professione reporter* (1975), nel quale utilizza un piano-sequenza (nella solitudine di una piazza sperduta della provincia spagnola) rimasto nella storia del cinema, e non solo per gli evidenti pregi realizzativi. Per Antonioni sembra che l'importante (e lo si evince un po' da tutta la sua produzione artistica) sia soprattutto, come lui stesso dichiara, *"il rapporto dell'individuo in sé, in tutta la sua complessa e inquietante verità"*. Aspetto che si ripropone anche come confronto con le tante realtà umane che l'individuo incontra lungo il cammino della propria esistenza. Lo si ritrova nell'Antonioni uomo di lettere, il quale non disdegna una prefazione al romanzo di Paul Morand "Il signor Zero" (Editori Jandi, Roma,

1944), né si preoccupa della fedeltà al racconto di Cesare Pavese "Tra donne sole", quando trasferisce la storia sulla scena con il già citato

Le amiche. Fra le sue ultime produzioni troviamo *Identificazione di una donna* del 1982, con cui torna all'analisi dettagliata dei sentimenti entrando, quasi in punta di piedi, nel vasto contraddittorio dell'animo femminile; stessa tematica in *Al di là delle nuvole* (1995) diretto

con la collaborazione di Wim Wenders, per giungere nel 2004 a *Il filo pericoloso delle cose*, episodio del film *Eros*, realizzato assieme ai registi Steven Soderbergh e Wong Kar-wai. Sempre nel 2004, con il cortometraggio *Lo sguardo di Michelangelo*, il genio dell'"aristocratico" Antonioni è tutto nella comunicazione per immagini, attraverso una limpidezza espressiva lontana dai cliché e corredata di un ampio e stimolante spessore culturale.

Lucia Bruni

Festival

RIFF Award 2020 Rome Indipendent Film Festival

XIX Novembre

Fabrizio Ferrari

A partire dalla prima edizione del 2001, il RIFF è diventato sempre di più un appuntamento seguito con interesse dal pubblico di Roma e un riferimento per i filmakers di tutto il mondo. In questi anni, infatti, il RIFF ha ricevuto opere provenienti dai 5 continenti divenendo un attento testimone delle direzioni e delle passioni del cinema indipendente. Una vocazione internazionale che ha trovato giusta espressione nella selezione delle pellicole, con il criterio di preferenza per le anteprime nazionali e internazionali.

Un'anima internazionale che ha portato il RIFF a non chiudersi in una specifica tematica ma a fare del dialogo, della ricerca e della sperimentazione cinematografica l'identikit del festival.

Ogni edizione porta con sé un bagaglio di emozioni, un flusso emozionale che inizia con l'arrivo delle opere per la selezione (in media ogni anno sono oltre 2000) e cresce quando, in sala, si incontrano tanti personaggi, attori e registi, che rappresentano la realtà del cinema.

Opere che non hanno spazio in sala "rivivono" nei festival dove viene premiata la qualità rispetto alle logiche di mercato. Per questo da qualche anno, i festival fanno "circuito" alleandosi tra loro (sono oltre 50 quelli "amici" del RIFF) e non è raro vedere le pellicole migliori partecipare a 10 o 20 festival quasi a simulare l'uscita media in sala di una pellicola.

Per questa XIX edizione che si terrà il prossimo novembre a Roma il festival ha aperto proprio in questi giorni il nuovo bando di concorso.

RIFF Award Miglior Film 2019 per la sezione Lungometraggi internazionali è "37 Seconds" della regista giapponese Hikari

Sino al 30 Luglio 2020 sarà infatti possibile presentare opere cinematografiche per partecipare al RIFF. Tutte le informazioni per iscriversi e il bando sono presenti sul sito www.riff.it.

Le opere selezionate per il concorso saranno oltre 120. Nell'edizione 2019 sono state inviate al Festival oltre duemila tra pellicole, file e DVD, provenienti da più di 50 paesi.

Le sezioni in concorso sono 7:
Feature Films (lungometraggio italiano e internazionale / opere prime e seconde);
Documentary Films (italiano e internazionale);
Short Films (italiano e internazionale);
International Student Films (scuole di cinema);
Animation (animazione);
Screenplays & Subject (sceneggiature & soggetti);

Quest'anno stiamo cercando di sostenere ancora di più quest'ultima sezione, presentando il progetto di TIXTER, la piattaforma di Virtual Producing che offre un contributo alle sceneggiature e ai soggetti finalisti del concorso Screenplay & Subject.

Le tre sceneggiature di lungometraggio e i tre soggetti potranno essere pubblicati sulla piattaforma di TIXTER che, in caso di successo del prodotto, parteciperà con 1000 euro per lo sviluppo del progetto. In programma anche Pitch e un network per sostenere i progetti iscritti al concorso.

Il programma del RIFF 2020 sarà arricchito da retrospettive e seminari che affronteranno vari aspetti della cinematografia indie.

Il RIFF offre ai filmmakers di tutto il mondo l'occasione per presentare in Italia film originali in anteprima. In particolare, la sezione New Frontiers, che raccoglie e presenta opere prime e seconde di lungometraggio, dà specifico rilievo alla produzione italiana e sarà occasione di incontro e scoperta di nuovi talenti cinematografici. Il festival, inoltre, prosegue nella *mission* di far conoscere e distribuire le pellicole in gara. Per i vincitori, infatti, è prevista una programmazione dedicata presso il Nuovo Cinema Aquila di Roma.

Fabrizio Ferrari

www.riff.it

***Diari di Cineclub** media partner*

10 film che potete anche solo ascoltare

Giorgio Campani

Non voglio certo mettermi a fare classifiche. Il Cinema è un'arte e quindi mi rifaccio alla famosa frase di Bela Bartok, "La competizione è per i cavalli, non per gli artisti". Sono film che ho già visto almeno una volta, ma che, per le loro caratteristiche, potevo rivivere intensamente, anche senza guardare le immagini.

1 – Partiamo da un must di questo genere. *12 Angry men*, oppure nel suo titolo in italiano *La parola ai giurati*, di Sidney Lumet, film del 1957. Siamo in un'aula di processo, ed il giudice sta spiegando ai 12 componenti della giuria che adesso dovranno riunirsi per decidere se l'imputato (un ragazzo accusato di aver accoltellato il padre), è colpevole (e quindi mandarlo alla sedia elettrica) o innocente. La discussione durerà per tutta la durata del film. Come saprete le giurie negli Stati Uniti vengono formate da cittadini comuni. La loro diversità (per origini, lavoro, carattere) rendono ben presto la discussione molto accesa. C'è anche una componente di colore giallo. Iniziamo a vedere il film che non sappiamo niente del delitto, e man mano che andiamo avanti, viene discussa ogni prova a carico dell'imputato, con grandi quantità di colpi di scena. Il film è girato praticamente in una stanza. Henry Fonda è eccezionale in questo film, ma quello che mi ha stupito di più è senz'altro Lee J. Cobb, che forse ricorderete in *Fronte del Porto* o ne *L' Esorcista*.

2 - *Glengarry Glen Ross*, è un film del 1992 di James Foley, dal titolo italiano *Americani*, direi abbastanza sconosciuto ai più, nonostante un cast mostruoso che comprende tra gli altri un giovane Kevin Spacey, un meno giovane Jack Lemmon, Ed Harris, Alan Arkin ed Al Pacino. La trama è incentrata su una piccola agenzia immobiliare in mezzo ad una New York perennemente notturna. I venditori portano avanti la loro carriera, fatta di grandi conversazioni al telefono e raggiri di colleghi, superiori e clienti. Aggiungerei anche una piccola ma memorabile apparizione di Alec Baldwin, nella parte del Direttore della Sede Centrale, che piomba in ufficio all'inizio del film con un glaciale discorso motivazionale al gruppo di venditori. Il film è un dialogo continuo tra tutti i personaggi, in perenne corsa per salvarsi la carriera, in un confronto continuo tra le più svariate personalità. Dal timido Arkin, al rancoroso e rabbioso Harris, per passare alla vecchia volpe Lemmon. E poi, lui, il perfetto venditore: Al Pacino, alias Ricky Roma. Il tutto a colpi di battute, litigi, infiniti dialoghi, succosi dialoghi. Il film si presta talmente bene a questo gruppo, che è stato ritrasposto più volte anche come opera teatrale negli States.

3 – *Prima dell'alba*, è un film del 1995 di Richard Linklater (a mio avviso regista ampiamente sottovalutato). La trama è semplice: due ragazzi, un americano, interpretato da Ethan Hawke, ed una ragazza francese, si incontrano per caso su un treno diretto a Parigi, e scatta subito una curiosità tra di loro. Decidono di scendere a Vienna, che non hanno mai visitato, per girarla insieme nella notte, per poi, la mattina dopo, ognuno tornare nel proprio paese a casa: lei a Parigi, lui negli Stati Uniti. E la notte passa per i due ragazzi come un po' il viaggio del Piccolo Principe per i vari pianeti, incontrando varie situazioni e personaggi, in una Vienna magica, tiepida e romantica. I due giovani parlano, sempre più con passione e sempre più intimamente. Fino, appunto, all'alba. Ai miei tempi (ho 41 anni) questo film era la storia d'amore per teenager per eccellenza. Un pò quello che è stato *Twilight* forse per i giorni nostri, o *Love Story* negli anni 70. Un film rilassante, bellissimo, ed assolutamente riascoltabile. Se volete una commedia con la stessa intensità di dialogo di *Harry ti presento Sally*, ma con una lenta e inesorabile salita verso i picchi più estremi del sentimentalismo adolescenziale, beh godetevelo.

4 - *Eva contro Eva* è un altro di quei capolavori che ogni tanto riguardo. Dico sul serio: dopo poco tempo, anche pochi mesi dall'ultima visione, devo riguardarlo o, riascoltarlo. Questo perché la sua sceneggiatura è, senza ombra di dubbio, una delle più belle della storia del Cinema, per me. I personaggi principali sono 4, due coppie di amici, estremamente nel mondo del teatro, tra i quali spicca una meravigliosa Bette Davis, con i suoi occhi ipnotici. Il suo personaggio è Margo Channing, la classica attrice di teatro piena di sé, al tramonto della propria carriera. E poi c'è Anne Baxter, nei panni di Eva Harrington, una ragazza piena di passione per il teatro ma anche molto misteriosa. Ed in fine, uno dei miei attori preferiti dell'epoca: George Sanders (forse lo ricorderete in *Rebecca:La prima moglie* di Hitchcock), che qui interpreta magistralmente il critico teatrale Addison, un essere viscido, glaciale e con un intelligenza fuori dal comune. L'intreccio di questi sei personaggi è un turbine di dialoghi, litigi, battute, in una sceneggiatura che è assolutamente impareggiabile.

5 – *Blue in the face* è il seguito naturale di un meraviglioso film di Wayne Wang dal titolo *Smoke*, film di discreto successo ai suoi tempi (1995), andai a vederlo al cinema con uno dei miei migliori amici. Ricordo benissimo che quando uscimmo dal Cinema eravamo letteralmente ancora dentro il magnifico finale. Ve lo anticipo, non vi rovino nulla: Harvey Keitel, che interpreta Auggie, racconta una storia di Natale al suo amico, lo scrittore Paul Benjamin (William Hart). Una storia di Natale eccezionale. Finisce il film e, nei titoli di coda appare la storia di Natale vissuta da Auggie, il tutto in un dolcissimo bianco e nero. Non vi dico di più. Ma eravamo rimasti a *Blue in the Face*. *Blue in the Face* è il film ricavato dagli scarti registici di *Smoke*. E non è un vero e proprio film, sono piccoli spezzoni, piccole storie, tutte incentrate attorno alla tabaccheria di Auggie, all'angolo tra due vie. Ed oltre al cast originale di *Smoke*, vi sono decine di altre comparse come: Madonna, Michael J. Fox, RuPaul, Mira Sorvino, Jim Jarmush, con decine di dialoghi sul più ed il meno, i classici dialoghi che ascoltiamo tra i giovani o i vecchini quando entriamo in un bar a comprare le sigarette o a bere un caffè, su donne, vita, lavoro, o la propria squadra di baseball. Ed ogni tanto spunta fuori anche Lou Reed che, coi gomiti appoggiati al bancone di Auggie, parla del più e del meno. Da ascoltare, ma prima di tutto da vedere, insieme a *Smoke*.

6 – *Sunset Limited* è un film per la TV prodotto dalla HBO, del 2011, terza fatica dell'attore e regista Tommy Lee Jones. Il soggetto è tratto da un opera teatrale partorita dalla mente dello

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

scrittore e sceneggiatore Cormac McCarty, lo stesso che ha scritto la meravigliosa sceneggiatura di *Non è un paese per vecchi* dei fratelli Cohen. E come in *Non è un paese per vecchi*, l'ottimismo non regna neanche nel soggetto di *Sunset Limited*: la vicenda si svolge interamente in una stanza, il piccolo appartamento di un ex galeotto (Samuel Lee Jackson) che ora ha deciso di dedicare la propria vita agli altri ed alla fede cristiana. Samuel Lee Jackson ha appena salvato e portato a casa Tommy Lee Jones, il cosiddetto "professore", un uomo depresso che ha appena tentato di gettarsi sotto un treno, il Sunset Limited, appunto. L'intero film è un dialogo, una guerra a parole tra questi due personaggi, una battaglia tra gli opposti, tra la fede di Jackson ed il cinismo di Lee Jones, la voglia di vita di uno e la convinzione che questa vita un vero senso non lo abbia dell'altro. Non a caso i due protagonisti sono uno bianco e l'altro nero, perché il dialogo si svolge sempre sulla base degli opposti estremi. Da ascoltare con una bella dose di ottimismo in corpo, ma davvero consigliato a chi non lo conoscesse.

7 – *Margin Call* è un film del 2011 di J. C. Chandor. Anche qui siam di fronte ad un'opera che basa il 90% della sua forza sui dialoghi e sulla sceneggiatura. La vicenda si svolge all'interno di un non definito piano di un grattacielo, dove una non definita società speculativa si trova, all'improvviso, a dover reagire ad una così detta "bolla" del mercato immobiliare, che poi sarebbe stata l'origine della crisi finanziaria mondiale di fine 2008. Vicenda che viene descritta altrettanto bene, se non meglio, in un altro film, *La Grande Scommessa*, un altro film appetibile per questo gruppo, ma che ho deciso di non inserire per vari motivi. Uno su tutti è che *La Grande Scommessa* è un film che per molti versi bisogna anche guardare, non ci si può accontentare solo dei dialoghi. *Margin Call* si distingue da *La grande scommessa* un pò perché la scena si svolge nel solito luogo ed i personaggi dialogano continuamente. Il cast è mostruoso: Stanley Tucci, Kevin Spacey, Paul Bettany, Zachary Quinto, Demi Moore, Simon Baker, ed un colossale Jeremy Irons, nella parte dello spietato Jhon Tuld. Non so se vi piace guardare film in lingua originale. Ebbene, anche se non capite nulla di inglese, vi consiglio di ascoltare la voce di Jeremy Irons, che è profonda e perfetta, da vero attore di teatro. Se vi piacciono i dialoghi molto tecnici, o i Business Movie dai ritmi serrati, non tocca i picchi inarrivabili di *Wall Street* di Oliver Stone, ma gli sta vicino.

8 – E parlando di Oliver Stone, ecco uno dei suoi film più sottovalutati: *Talk Radio*,1988. Il protagonista è Eric Bogossian, nei panni di Barry Champlain, un iper-carismatico conduttore del più seguito programma radio del sud degli States, *Voci nella notte*. Il clou del film sono i dialoghi, a volte estremi, che Barry sostiene con depressi, razzisti, zitelle, giovani debosciati, cristiani dal cuore nero e filo nazisti, che chiamano la trasmissione per parlare con Barry. Come era uso soprattutto nei film anni 80 e 90, l'azione scorre velocissima. Barry è letteralmente un mattatore: combatte tutti a suon di parole, battute, offese e discorsi filosofici. Alcuni lo adorano, altri lo odiano. Una delle mie scene preferite è quando Barry, contro il produttore (un ottimo Alec Baldwin, sempre perfetto nel ruolo di colui che fa il culo al prossimo), decide di lasciar entrare in studio un "tipico giovane americano" interpretato da un giovanissimo Michael Wincatt (il cattivone dai capelli lunghi e provvisto di spada nel film *Il Corvo*), bravissimo nel ruolo del giovane metallaro strafatto. Dialoghi, battute, offese a non finire, in un ritmo narrativo senza tregua. *Talk Radio* da il meglio di se in questo.

9 – *La Venere in Pelliccia* è una delle ultime fatiche del grande Roman Polanski. Il film è girato interamente all'interno di un teatro. I due unici interpreti sono Mathie Almaric (il timido direttore teatrale con gli occhi a palla Thomas) ed Emanuelle Seigner, che interpreta Vanda, poliedrica sia come persona che come

attrice. Il film inizia con Vanda che entra completamente zuppa nel teatro di Thomas, implorandolo di farle provare la parte di uno spettacolo che egli sta preparando: La *Venere in Pelliccia* del Barone Leopold Von Sacher–Masoch. Prima restio, Thomas, non solo viene abbagliato dalla bravura attoriale di lei, ma viene letteralmente sopraffatto dalla donna, mentre provano lo spettacolo. In che modo? Se vi è sfuggito allora vi svelo un piccolo segreto, che nel film viene quasi subito rivelato, e riguarda il nome dell'autore del testo teatrale: Leopold Von Sacher-Masoch. Il nome dell'autore è la radice del termine "Sado-Masochista". Ed è infatti questo il tema dell'opera. Ma non lasciatevi ingannare. Lo è in termini molto più ottocenteschi. La personalità della protagonista va lentamente a sovrastare quella del direttore teatrale, ne viene sopraffatto. Ed il racconto continua, nel descrivere questa storia d'amore, in un gioco continuo di potere sull'altro. Non lo hanno mai tutti e due insieme, uomo e donna, in egual misura, ma prima uno e poi l'altro. E colui o colei che sta sotto, ne deve pagare lo scotto, in ogni senso. Sia sentimentalmente, che fisicamente, che psicologicamente. Un pò il tema di un altro film di Polanski, *Luna di fiele*. Benchè i temi sembrino molto impegnativi, come per *Margin Call*, la visione scorre bene, Polanski è bravissimo a dosare bene le misure in ogni parola ed ogni scena, e il film risulta tutt'altro che pesante, anzi.

10 – Siamo arrivati al decimo film che "potete anche solo ascoltare". Ed è, per come è stato concepito e realizzato, il film che per antonomasia rappresenta di più questo particolare genere, a mio parere, e cioè *Locke*, 2013, regia di Steven Knight. Gli interpreti in realtà sono più di uno ma l'unico che potrete vedere fisicamente è solo Ivan Locke, cioè Tom Hardy. *Locke* inizia col protagonista che lascia il cantiere edile nel quale lavora, sale in macchina e giunge ad un semaforo. Mette la freccia a destra, si ferma, riflette, sospira, mette la freccia a sinistra e da lì parte il suo viaggio. Un viaggio di cui all'inizio non sappiamo nulla, lo scopriremo a poco a poco col proseguire del film, come succede anche nel primo film della lista di oggi, *La parola ai giurati*. Dal momento in cui Locke prende questa "direzione" passeremo l'intero film in macchina con lui, la telecamera non staccherà mai in altre location o su altri personaggi, vedremo sempre e solo l'interno o l'esterno del SUV di Locke. Durante questo viaggio, riceverà e farà molte, moltissime telefonate, con altrettanti personaggi (che però non vedremo mai), e con ognuno di loro Locke dovrà giustificare la scelta che ha appena fatto. E risolvere problemi, un'infinità di problemi. Del passato, del presente, e soprattutto del futuro. Non vi svelo di più ma, insomma, credo d'aver reso l'idea: Tom Hardy che va in macchina e sta al telefono. Sembra un soggetto stupido e puerile. Invece il bello del Cinema, dell'arte in generale, è che se trovi la chiave giusta, qualsiasi cosa rivela il suo grande significato e profondità.

Giorgio Campani

41 anni , abita in Mugello, vicino Firenze. Diplomato in Arte, studia, guarda e gode del Cinema in maniera ossessiva da quasi tutta la vita. Video Creator del suo canale Youtube sul Cinema "10 Alfred Channel"

Ascolta anche in podcast
DdCR Diari di Cineclub Radio
www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio/94-rddc-diari-di-cineclub-radio/681-10-alfred-chanel-prima-puntata

Radio Brada canale di Diari di Cineclub: "10 Alfred Channel. 10 film che potete anche ascoltare"
www.spreaker.com/user/10037984/campani1

Segui su YouTube
Canale 10 Alfred Channel
www.youtube.com/channel/UCyT4egpWttCmXYCeqBYzpbQ

Ariosto e il cinema. Il montaggio incrociato nell'Orlando Furioso

Fabio Massimo Penna

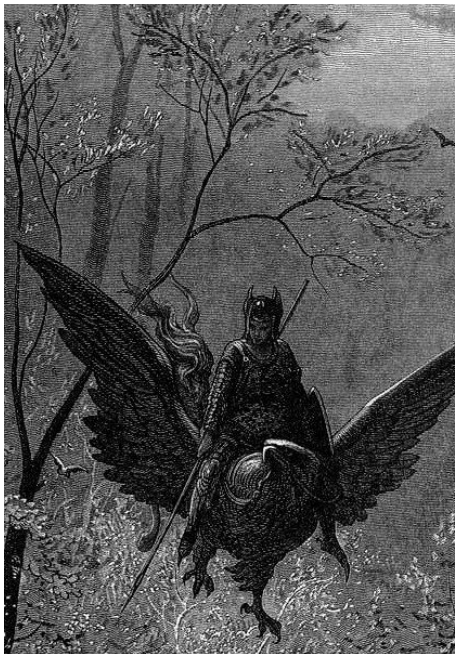
Alcuni letterati dei secoli passati mostravano una scrittura di tale modernità da poter essere considerati anticipatori delle tecniche cinematografiche. Orson Welles sosteneva che Shakespeare sarebbe stato un grande scrittore per il cinema se nel Seicento fosse esistita la settima arte. In questa accezione possiamo vedere anche in Ludovico Ariosto un precursore del ruolo dello sceneggiatore. La metodologia da lui impiegata per generare trepidazione nel lettore dell'*Orlando furioso*, e prima di lui da Matteo Maria Boiardo ne l'*Orlando innamorato*, sembra rinviare alla tecnica cinematografica del montaggio incrociato (o parallelo): "l'abitudine, già del Boiardo, di interrompere improvvisamente la narrazione di una vicenda e di passare a un'altra creando un clima di suspense, si trasforma in un vero sistema di incastri. L'Ariosto porta avanti il racconto di più storie tra loro contemporanee o vicine, troncandole e riprendendole variamente" (Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana – Dal Cinquecento al Settecento*, Einaudi Scuola, Milano, 1991). Un intellettuale dello spessore di Edoardo Sanguineti sostiene come "leggere il *Furioso* secondo le categorie del découpage e dell'agencement potrebbe porgere risultati non indifferenti" (Edoardo Sanguineti, *La macchina narrativa dell'Ariosto* in Ariosto, *Orlando furioso*, Garzanti editore, 1974). Lo scrittore genovese vede nell'autore di Reggio Emilia il creatore di una sorta di sceneggiatura ante litteram con le scene divise in piani e disposte in successione ordinata. La scelta di mostrare alternativamente due sequenze trova varie applicazioni nel cinema, tra le quali quella di realizzare sequenze mozzafiato nei film d'azione, come nelle scene di inseguimento in cui il regista stacca continuamente dalle immagini dell'inseguito a quelle dell'inseguitore. Estremizzazione di questo procedimento è il "finale alla Griffith" in cui il ritmo di montaggio cresce mano a mano che la sequenza si avvicina al suo acme. Lo stacco pare essere stato impiegato sapientemente da Ariosto nella sua scrittura, anche per la sua predisposizione di inserire racconti all'interno della narrazione principale in modo tale che il poema sia arricchito da "ulteriori narrazioni che germogliano dalla narrazione principale" (Giulio Ferroni, op. cit.). Per movimentare e dotare di vivacità il proprio scritto Ariosto ricorre all'intersecarsi di tre vicende principali: la guerra, l'amore di Orlando per Angelica con la ricerca della donna e la relazione sentimentale tra Ruggero e Bradamante. Questo procedimento di avvicendare più racconti è spesso impiegato nel cinema grazie al montaggio che permette salti nel tempo e nello spazio. Esemplare è in questo senso la pellicola *Rapina a mano armata* di Stanley Kubrick in cui alle storie mostrate in parallelo degli spostamenti dei componenti della banda che esegue la rapina si inframezzano le scene delle due relazioni della dark lady Sherry con il marito e con l'amante (il quale provocherà la strage finale), componenti che costituiscono un vero e proprio "sottotesto" che complica e integra la situazione narrativa. Altro punto di contatto tra la settima arte e l'opera ariostesca è la dimensione favolosa del *Furioso*. Gabriele D'Annunzio, che era stato tra i primi intellettuali a capire l'importanza del cinema, riteneva che la componente fondamentale del film fosse il "meraviglioso". La tendenza al favoloso e allo straordinario che è connaturata alla settima arte, definita non a caso la fabbrica dei sogni, trova un contraltare nell'*Orlando furioso*, opera in cui il piano del mondo immaginario interferisce continuamente con il mondo reale.

Angelica si innamora di Medoro, (Orlando furioso, XIX, 17-42) dipinto di Simone Peterzano, Collezione privata.

D'altronde l'autore di Reggio Emilia risentiva del clima culturale che imbeveva la corte estense a Ferrara che era incline al favoloso universo dell'epos medievale, all'astrologia e all'esoterismo. La fantasia domina la civiltà cittadina come testimoniano le originali ricerche pittoriche de "l'officina ferrarese" (Cosmè Tura, Francesco Del Cossa, Ercole De' Roberti) che viravano la loro arte in senso epressionistico con contorni aguzzi e volti stravolti o la sfrenata immaginazione di Dosso Dossi (*Giove che dipinge farfalle*, *La maga Melissa*). Il poema ariostesco dà ampio spazio alla magia che impregna la narrazione con l'introduzione di scudi incantati, anelli che rendono invisibili, ippogrifi. Inoltre, nel trentaquattresimo canto Astolfo per recuperare il senno di Orlando vola sulla luna. Anche qui troviamo una consonanza con il cinema: uno dei primi film mai realizzati è, appunto, "Il viaggio nella luna", del grande pioniere Georges Méliès, pellicola resa famosa dalla scena in cui un'astronave, sbagliando l'atterraggio, centra in pieno un occhio della luna. Per un'altra strana coincidenza Méliès prima di diventare regista si era dedicato alla magia, arte che come abbiamo visto ha grande spazio nel poema di Ariosto. L'*Orlando furioso* si presenta, inoltre, come sequel dell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo. Constatato il grande successo del capolavoro di Boiardo a fine Quattrocento Ariosto decide di comporre un poema che ne fosse la continuazione ripartendo dalle scene finali dell'*Innamorato*. Evidente come anche questo dato avvicini il poema al cinema contemporaneo affollato di prequel, sequel e spin-off.

Ruggero libera Angelica, dipinto di Jean Auguste Dominique Ingres, 1819, Parigi, Musée du Louvre.

Ritratto dell'Ariosto, Tiziano, 1515.



Gustave Dorè (1832-1883) Illustrazione per Ludovico Ariosto, Orlando Furioso, XXXIV canto Astolfo per recuperare il senno di Orlando vola sulla luna

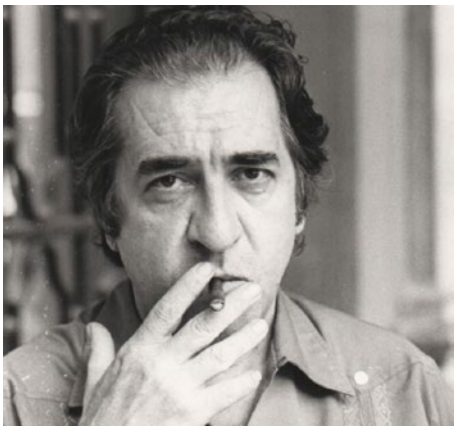
Fabio Massimo Penna

Cinema italiano degli anni '50

XIV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema - Pesaro 3/10 giugno 1978

Convegno | Cinema italiano degli anni '50 | 7-8-9 giugno 1978

La Mostra Internazionale del Nuovo Cinema è stata fondata a Pesaro nel 1965 da Lino Micciché e Bruno Torri.
Nel 1989 Lino Micciché lascia la direzione della Mostra e gli succede per una sola edizione Marco Müller. Seguono successivamente, Adriano Aprà (dal 1990 al 1998), per un'edizione (1999) Andrea Martini, dal 2000 al 2014 Giovanni Spagnoletti e dal 2015 ad oggi Pedro Armocida.
La Mostra è nata come vetrina del nuovo cinema. Nei primi anni ha presentato e fatto conoscere tutte le principali esperienze legate alle Nouvelles Vagues degli anni Sessanta e Settanta: il nuovo cinema esploso in Europa occidentale e orientale, ma anche in America latina – rassegne su cinema nôvo e cinema cubano -, e in Oriente - retrospettiva sulle nuove correnti del cinema giapponese. Il Festival ha mostrato in anteprima opere di autori diventati poi internazionalmente noti (Nagisa Oshima, Lino Brocka, Glauber Rocha, Ray Guerra, Raoul Ruiz, ecc.) e ha ospitato storici incontri e dibattiti a cui hanno partecipato Roland Barthes, Christian Metz, Umberto Eco e Pier Paolo Pasolini, solo per citarne alcuni. Più recentemente, la Mostra si è dedicata alla scoperta di cinematografie emergenti: ha portato alla ribalta paesi e realtà come Spagna, Giappone, Cina, Taiwan, Hong Kong, Iran e ha indagato il cinema europeo del métissage. Sempre centrale è stata poi l'attenzione per gli autori che sperimentavano nuovi linguaggi e forme espressive personali: da Chantal Akerman a Michael Snow.



Lino Micciché (1934 - 2004)

Lino Micciché per la Mostra di Pesaro ha organizzato una serie di convegni per discutere per la prima volta in Italia delle principali ondate di nuovo cinema internazionale degli anni Sessanta, come la Nová vlna cecoslovacca, il New American Cinema e lo Junger Deutscher Film tedesco, dando grande spazio anche al mondo dell'Associazionismo a cui era legato. Qui ricordiamo il convegno svoltosi a Pesaro 7-8-9 giugno 1978: "Cinema italiano degli anni '50". Una straordinaria analisi sulle tensioni e sulle problematiche politiche che hanno accompagnato la storia dell'associazionismo e, più in generale, del mondo cinematografico italiano dalla fine della guerra fino a tutti gli anni '50. In particolare ricordiamo l'intervento "Il Circolo Romano del Cinema nel quadro del cinema degli anni cinquanta" di Callisto Cosulich (1922 - 2015), tra i fondatori nel 1947 della prima Associazione nazionale di cultura cinematografica nell'Italia liberata, la FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Cosulich racconta, attraverso il percorso e le vicende del Circolo Romano del Cinema della FICC, i travagli e le lotte di un'epoca utili certamente alla memoria ma anche probabilmente a una migliore conoscenza del presente. Altro intervento significativo, "I Circoli del cinema e l'organizzazione del pubblico" quello di Virgilio Tosi, dirigente storico della FICC, autore di "Quando il cinema era un circolo: la stagione d'oro dei Cineclub" (1945 – 1956) Ed. Biblioteca di Bianco&Nero direttore Lino Micciché. Il suo intervento è importante ricordarlo perché ci fa recuperare vicende, aneddoti e protagonisti di una storia viva dell'associazionismo strettamente legata alle vicende politiche e culturali di quel periodo.

I due interventi integrali di Callisto Cosulich e Virgilio Tosi, possono essere recuperati sul sito di Diari di Cineclub

Callisto Cosulich
Il Circolo Romano del Cinema nel quadro del cinema degli anni cinquanta
www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/progetto-editoriale/indice-libri/72-catalogo/683-il-circolo-romano-del-cinema

Virgilio Tosi
I Circoli del cinema e l'organizzazione del pubblico
www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/progetto-editoriale/indice-libri/72-catalogo/684-i-circoli-del-cinema-e-l-organizzazione-del-pubblico

56a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema
Pesaro, 13 - 20 giugno 2020

www.pesarofilmfest.it

Media Partner Festival - Diari di Cineclub

Maggio 2020

EDINBURGH SHORT FILM FESTIVAL

www.edinburghshortfilmfestival.com/

VALDARNOCINEMA FILM FESTIVAL

www.valdarnocinemafilmfestival.it

www.anelloverde.com

VOCI NELL'OMBRA
IL FESTIVAL NAZIONALE DEL DOPPIAGGIO

www.vocinellombra.com

LA SPEZIA FILM FESTIVAL

https://www.laspeziafilmfestival.it

SARDINIA ARCHEO FESTIVAL

www.sardiniarcheofestival.it

premio cinema giovane
CINECIRCOLO ROMANO

www.cinecircoloromano.it

Rome Independent Film Festival
RIFF

www.riff.it

CENTOTTANTA
premio movimenti filmmaker esordienti
2020

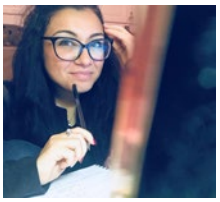
www.premiocentottanta.it

Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli

www.cinenapolidiritti.it

Alla scoperta del viaggio dantesco #6

Conosciamo la Divina Commedia: canto I Inferno verso il settecentenario di Dante


Martina Michelangeli

L'*Inferno* è la prima delle tre Cantiche che compongono l'Opera Magna di Dante Alighieri. La parte del libro che racconta del viaggio nell'Inferno è composto di 34 canti, uno in più delle altre due cantiche (*Purgatorio* e *Paradiso*), perché questo primo canto è indicato come il Proemio dell'Opera. Il viaggio voluto da Dio, per portare Dante alla salvezza della sua anima e dell'anima di tutti gli uomini, comincia il 7 aprile nell'anno del Signore del 1300, nella notte del Giovedì Santo di quell'anno. Questa data è fondamentale per comprendere il viaggio di Dante: il 1300 è l'anno in cui è stato indetto da Papa Bonifacio VIII il primo Giubileo (anno in cui venne concessa per la prima volta l'Indulgenza Plenaria e la porta di San Pietro venne lasciata aperta per far entrare i pellegrini in cammino verso Roma). Dante inizia questo viaggio trovandosi nella selva oscura nella notte del 7 aprile e l'alba dell'8 aprile, il venerdì santo. Quando Dante si perde nella selva ha 35 anni e come rivela nelle famose prime tre terzine della *Divina Commedia*, si trova a metà della sua vita (secondo la concezione cristiana per cui l'età degli uomini forti per la Bibbia era di 70 anni). Dante si perde nel peccato e si smarrisce nella selva, probabilmente in un momento di "sonno morale", per cui Dante non riesce a spiegare come vi sia entrato:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita. (...)

Io non so ben ridir com'i' v'intrai,
tant'era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.
vv. 1-3 e 10-12

Mentre continua il suo cammino delle tenebre Dante vede il "colle dilettoso" illuminato dai raggi del sole di fronte a lui, come se fosse un segno di speranza. Dante perciò si presta a incamminarsi lungo il pendio del monte, ma tre fiere gli ostacolano il cammino: si tratta di una lonza, un leone e una lupa (rispettivamente le allegorie della sensualità, nel peccato della lussuria, la superbia e la cupidigia, cioè la bramosia sfrenata). In particolare la lupa, riconosciuta da Dante come la causa di tutti i mali del mondo:

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggera e presta molto,
che di pel macolato era coverta
e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'i' fui per ritornar più volte vòlto. (...)

l'ora del tempo e la dolce stagione;
ma non sì che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone.
Questi parea che contra me venisse
con la test'alta e con rabbiosa fame,
sì che parea che l'aere ne tremesse.

Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame,

questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch'uscia di sua vista,
ch'io perdei la speranza de l'altezza.
vv. 31- 36 e 43-54

Dante nella selva oscura di Gustavo Dorè

Dante è davvero pentito e sinceramente pronto a salvarsi e a lasciarsi alle spalle questi peccati, ed è a questo punto che la Provvidenza Divina interviene in aiuto in Dante: appare, infatti, sulla cima del colle, un'ombra che in un primo momento incute timore nel poeta/pellegrino:

"Miserere di me", gridai a lui,
"qual che tu sii, od ombra od omo certo!".
vv- 65-66

Si tratta di Virgilio, il poeta latino autore dell'*Eneide*, che Dante sceglie come emblema della Ragione (da ricordare anche che nel Medioevo Virgilio era ritenuto un profeta della venuta di Cristo). Virgilio si presenta a Dante indicando il suo luogo di nascita e il periodo storico in cui visse e indica nella lupa che spaventa Dante a morte la cupidigia che può essere mortale per ogni essere umano, perché dalla bramosia del possesso nascono tutti gli altri mali che inducono gli uomini alla via del male. Virgilio rivela però a Dante che un giorno questa lupa sarà cacciata, perché arriverà il Veltro che la rimanderà nel profondo Inferno da cui Lucifero, indicato come il primo che ha provato invidia, la fece uscire per contaminare gli uomini:

Dante nella selva trova le tre fiere e Virgilio di Joseph Anton Koch

Questi la caccerà per ogne villa,
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
là onde 'nvidia prima dipartilla.
vv- 109-111

Dante si sente confortato da questo messaggio di Virgilio, che avuta l'attenzione dal poeta/pellegrino rivela il perché del suo arrivo: Dante dovrà seguire il poeta latino in un viaggio, e lui sarà la sua guida. In questo pellegrinaggio Dante avrà la possibilità di vedere le anime di coloro che vivono eternamente nel dolore e che hanno perso il bene della ragione (cioè nell'Inferno, secondo il concetto cristiano per cui la ragione e l'intelletto sono i doni più grandi che Dio ha donato agli uomini per fare del bene, e non del male); successivamente Dante incontrerà anche altre anime lungo questo viaggio, cioè quelle contente di purgarsi nel fuoco (nel Purgatorio) perché le attende dopo la loro redenzione l'eterna letizia del Paradiso:

ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch'a la seconda morte ciascun grida;
e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia a le beate genti.
vv.115-120

Proprio su questo terzo regno Virgilio avverte Dante che non sarà lui ad accompagnarlo nella scoperta dei beati, ma lo sostituirà come sua guida un'anima bella e più degna di lui: si tratta di Beatrice. Dante, dopo aver ascoltato il messaggio del Maestro e il nome della donna tanto amata in gioventù, acconsente a compiere questo cammino, chiedendogli di salvarlo da quella selva e dai suoi peccati. Virgilio a queste parole del suo fedele discepolo si incammina e Dante, pieno di speranza (il sentimento che muove gli uomini nella vita), segue la sua guida e accompagna noi lettori in questo viaggio di salvezza per tutti.

Martina Michelangeli

Ascolta su ***DdCR | Diari di Cineclub Radio*** *la lettura di Martina Michelangeli del 1° Canto dell'Inferno:*

www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio/94-rddc-diari-di-cineclub-radio/695-alla-scoperta-della-divina-commedia

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

E' uscito cineforum 592

Sommario
Adriano Piccardi
Editoriale: Cineforum non va in stand by p. 03

Cari abbonati e cari lettori di *Cineforum*, voglio prima di ogni altra cosa ringraziarvi tutti per la vostra fedeltà e per la fiducia che ci accordate sottoscrivendo i vostri abbonamenti, comprandoci in libreria e sul nostro e-commerce Cinebuy. Senza di voi non potremmo certo mantenere in vita questa impresa che va avanti dal 1961 e che ha attraversato tanti cambiamenti, rinnovandosi per rimanere sempre all'altezza del proposito che dagli inizi la sostiene: essere una rivista di cultura cinematografica su cui trovare recensioni, approfondimenti, discussioni, saggi, interviste in grado di tenere alta l'asticella di una proposta complessiva adeguata alla vostra attesa. Costretti a vivere in questo tempo sospeso tra un passato che ci appare oramai lontano (il mondo pre-Covid, le attività, i gesti e le abitudini che ne caratterizzavano gli abitanti) e un futuro dai lineamenti più incerti del solito (il confronto/scontro tra i sostenitori dell'inevitabile "cambiamento" e quelli convinti che nulla interromperà il percorso verso la catastrofe conclusiva è ovviamente in corso), ci concentriamo sul presente per cercare di realizzarne le potenzialità nel migliore dei modi che ci è permesso. In questa cornice *Cineforum* è stata messa negli ultimi due mesi a dura prova dall'intrecciarsi degli eventi e dallo scompaginarsi improvviso del suo contesto di riferimento, per quanto riguarda i contenuti, le risorse umane e le tecnologie che ne garantiscono l'uscita regolare. "I film ora in sala", "Andiamo al cinema": che significato potranno avere, in un futuro anche prossimo, queste e altre espressioni che finora hanno fatto parte del nostro apparato quotidiano di conversazione, non ci è dato sapere. Le modalità della fruizione cinematografica non potranno non rientrare nel processo di metamorfosi del consumo culturale che la pandemia sta già provocando; è necessario attrezzarci, come spettatori e come produttori culturali, in vista di scenari fino a ieri impensabili, se non vogliamo esserne dominati. *Cineforum* ci sta provando. I lavori redazionali sono in corso. Ma gli ostacoli materiali a una sua fruttuosa evoluzione non mancano: il principale, mentre sto scrivendo questo editoriale, è costituito dalla sospensione del contributo ministeriale alle Associazioni di Cultura Cinematografica tra cui rientra anche la FIC - Federazione Italiana Cineforum, nostro editore: ciò significa che attualmente abbiamo grandi difficoltà a pagare spese di impaginazione, stampa e distribuzione della rivista. La nostra intenzione è quella di continuare con le uscite, per ora bimestrali, anche perché oggettivamente non vengono distribuiti nuovi film, sono fermi i grandi appuntamenti festivalieri, ma non possiamo essere certi di riuscirci in modo continuativo. Vogliamo però rassicurare i nostri abbonati: la spedizione della rivista verrà regolarmente rispettata. Nel caso più malaugurato, i tempi si dilateranno. Non abbiamo comunque intenzione di lasciare nessuno in mezzo al nulla: il sito www.cineforum.it continuerà a produrre: visitatelo e seguitelo! E poi due belle novità: il nuovissimo e-book *The B-generations* a cura di Bruno Fornara in omaggio a tutti gli abbonati, e per restare ancora più vicino a tutti i nostri lettori, abbonati e non, l'uscita di una newsletter quindicinale che proporrà letture di materiali dallo sterminato Archivio Storico (ma non solo) di *Cineforum*. Infine, ci siamo attivati anche per l'offerta di solidarietà digitale sul sito del Ministero solidarietadigitale.agid.gov.it, sperando di arrivare a raggiungere anche un nuovo pubblico. Continuate a seguirci e non fatevi passare la voglia di leggerci. Vi chiediamo di pazientare e di avere insieme a noi fiducia nel domani: la storia di *Cineforum* continua.

primopiano
Richard Jewell di Clint Eastwood p. 04
Roberto Chiesi
Una vita violata p. 06
Francesco Saverio Marzaduri
Fino a prova contraria p. 10
Hammamet di Gianni Amelio p. 12
Anton Giulio Mancino
Il caso C. p. 14
Intervista a Gianni Amelio
A cura di Fabrizio Tassi p. 18
i film
Edoardo Peretti
Diamanti grezzi di Josh e Benny Safdie p. 25
Dario Tomasi
Memorie di un assassino di Bong Joon-ho p. 28
Claudia Bertolé
Il lago delle oche selvatiche di Diao Yinan p. 31
Giampiero Frasca
1917 di Sam Mendes p. 34
Nicola Rossello
Alice e il sindaco di Nicolas Pariser p. 37
Francesco Saverio Marzaduri
La Gomera – L'isola dei fischi di Corneliu Porumboiu p. 40
Elisa Baldini
L'hotel degli amori smarriti di Christophe Honoré p. 43
Anton Giulio Mancino
Lontano lontano di Gianni Di Gregorio p. 46
Edoardo Zaccagnini
Figli di Giuseppe Bonito p. 49
Mathias Balbi
Andrej Tarkovskij. Il cinema come preghiera di Andrej A. Tarkovskij p. 52
Emanuele Di Nicola
Doppio sospetto di Olivier Masset-Depasse p. 55
Mariangela Sansone
Cattive acque di Todd Haynes p. 58
Paola Brunetta
Storie d'Africa p. 60
cineforum book
A proposito di canone. Ovvero, come vedere un milione di film ed essere felici
Atti del 67° Consiglio Federale FIC p. 61
Luca Malavasi
Perché *Quarto potere* è un capolavoro? Perché sì p. 62
Bruno Fornara
Ethica et estethica cinematographicae more geometrico demonstratae p. 67
Dario Tomasi
C'era una volta il cinema giapponese: il canone occidentale del cinema orientale p. 72
Festival del Cinema di Berlino p. 84
Roberto Manassero / Concorso p. 85
Massimo Causo / Panorama p. 87
Alessandro Uccelli / Forum p. 89
le lune del cinema a cura di Barbara Rossi p. 92

La ragazza del dipinto. Ciò che è giusto è possibile

Giacinto Zappacosta

Aequo pulsat pede. Risuonano nella mente i versi oraziani, nel tempo che ci è dato, con generosità, all'epoca della diffusione dell'epidemia, specie se si vive in regime di auto-isolamento, obbligatorio, per aver avuto contatti con persona sicuramente individuata come positiva al virus. Il grande poeta latino, il più grande insieme a Virgilio, faceva menzione, come noto, della capacità livellatrice (*'a livella*, diceva Totò) della morte, che miete con fare egualitario, potremmo dire. Del pari, il fenomeno pandemico, pur laddove non giunga ad estreme conseguenze, rimanda ad un'immagine di parificazione sociale, colpendo ad Est, nella prosperosa Europa, nella potente America: il ricco come il povero, il giusto come il peccatore, il bello ed il brutto. Percuote tutte le razze, aggredendo il bianco ed il nero (che orribile l'espressione inglese *colored*), l'indoeuropeo (Mommsen, il gigante insuperato della storiografia, preferisce parlare di *indo-germanico*), il semita e il camita. E a proposito di quest'ultima schiatta, con la sua variante mulatta, nelle sue implicazioni culturali, economiche e giuridiche, la produzione cinematografica ci ha proposto, sere fa, nell'era del coronavirus, grazie ad un apprezzabile regalo di *Rete 4*, un film che davvero meritava di essere seguito. *La ragazza del dipinto* è bella, sensuale, colta, agiata, riverita, servita, accudita. Suona il clavicembalo senza spartito, incantando gli ospiti, conosce il francese ed il latino, almeno così si intuisce da una rapida scena. Il suo giovanile petto, generosamente esondante ben oltre la scollatura dell'elegante vestito, così come vuole la moda in auge nell'Inghilterra del XVIII secolo, non ha nulla da invidiare ai blasonati seni che la circondano. Salvo in un particolare, che però ha il suo peso, trattandosi di un corpo dalla carnagione non bianca, mulatta per la precisione. Dido Elizabeth Belle Lindsay, interpretata da una brillante Gugu Mbatha-Raw, è figlia, peraltro illegittima, non essendo i genitori uniti in matrimonio, di un ufficiale della Marina di Sua Maestà britannica e di una donna straniera, con la pelle di un colore diverso. Rimasta orfana di madre, la piccola Dido Elisabeth viene condotta, a cura del padre, dalla terra natia alla ricca e sviluppata Inghilterra, e qui affidata alle cure dello zio del genitore. Qui, probabilmente, è il cuore della trama, resa nel punto con bravura dagli attori Tom Wilkinson (Lord Mansfield), Emily Watson (Lady Mansfield) e Matthew Goode (Sir John Lindsay), nonché da Amma Asante, regista. Lo zio, primo magistrato del Regno, e la di lui moglie non possono non osservare e notare il diverso colore della bimba, la cui carnagione pone immantinente, agli occhi, prima ancora che al ragionamento, un problema facilmente intuibile. All'empito *non è possibile*, la scontata querimonia dei due ricchi coniugi, si contrappone la replica dell'ufficiale, irrituale per l'epoca, *ciò che è giusto è possibile*. La bimba viene comunque affidata agli zii, mentre il padre, perdendo di lì a breve la vita, si imbarca di nuovo. Siamo in pieno sviluppo della tratta degli schiavi. Al riguardo, qualche rapido riferimento storico servirà ad inquadrare la complessa problematica. Il turpe commercio di carne umana viene abolito in Gran Bretagna solo il 25 marzo 1807, con lo "Slave Trade Act", che entrerà in vigore il 1 gennaio dell'anno dopo. Da notare che la nuova legge abolisce il traffico degli esseri umani, non la schiavitù, abrogata nel 1833. Per inciso, ma va rimarcato, gli italiani non hanno partecipato al lucroso affare. E siamo ad un punto che va analizzato e che sconvolge l'animo, almeno quello sensibile. Partiamo da un dato, vale a dire che la schiavitù esiste fin dall'antichità. Si tratta di persone ridotte in catene a seguito di sconfitte belliche, perlopiù, o per altri motivi. In Roma, come noto, pullulavano gli schiavi, così come nell'Ellade. Comunque sia, specie nell'Urbe, spesso si largheggia nel rendere la libertà ai servi. Addirittura, in riva al Tevere esisteva un istituto giuridico, di cui ci parla Gaio nelle sue *Institutiones*, e cioè la *manumissio inter amicos*, per cui il padrone di casa, chiamato lo schiavo dinanzi a sé, presenti gli amici, il più delle volte colà convenuti in quanto commensali, lo dichiarava libero. Al di là di questo, vale in ogni caso il dato storico, la proprietà dell'uomo sull'uomo. Quello che colpisce, in ordine al fenomeno evocato in *La ragazza del dipinto*, è l'individuazione del nero, di qualsiasi nero, come suscettibile di prigionia, di successivo trasporto e di vendita, infine, a pro del padrone. Brutalmente: il bianco, ma non tutti i popoli bianchi, ritiene di poter attingere, a piene mani, ad un'immensa messe di uomini e donne, semplicemente in virtù del colore della loro pelle. Insomma, il nero schiavo per natura. L'assioma, perché tale è nella mentalità dell'Inghilterra del periodo considerato, è talmente radicato che si reputa ovvio l'annegamento dei neri, gettati in gruppo nell'oceano. È il caso del massacro della nave Zong, che trasportava schiavi alla volta dell'Inghilterra. 142 africani furono gettati in mare per alleggerire il carico, essendo il veliero impantanato, causa un errore di navigazione, in acque basse. Non è tutto: i proprietari dell'imbarcazione, sulla considerazione che l'uccisione degli sventurati fosse pratica comune, diffusa ed ammessa, chiesero il pagamento della polizza assicurativa a ristoro della perdita del materiale umano. Nel processo che ne seguì, Lord Mansfield, zio della protagonista, si pronuncia infine contro la rimborsabilità richiesta dai negrieri, segnando un primo punto fermo a favore dell'abolizione della schiavitù. Questo da un lato, mentre dall'altro il processo di inculturazione della giovane Dido incontra limiti e contraddizioni. La ragazza, in quanto mulatta, non partecipa ai banchetti cui sono invitati gli ospiti, potendo solo prendere parte a ciò che noi oggi chiamiamo il *dopo-cena*. E si arriva al momento in cui il sangue reclama i suoi diritti, o comunque si ribella alle convenzioni, alle ipocrisie. Soprattutto al paradigma che postula una superiorità antropologica dell'inglese, specie riguardo a chi ha la pelle più scura. Ne soffre la giovane donna, prima nell'intimo, poi apertamente. *La ragazza del dipinto* si innamora infine, sposandolo, di un avvocato abolizionista. Tra sofferenze e speranze, la trama del film ci consegna il *dipinto*, più che di una giovane donna mulatta, di una società malata. Sicuramente non cristiana.

Gugu Mbatha-Raw interpreta Dido Elisabeth

"La ragazza del dipinto" (2013) Amma Asante

Giacinto Zappacosta

Il Mastro Don Gesualdo del 1964

Riscoprire un grande romanzo e quella storica versione tv

Giovanni Verga

Chissà se a David H. Lawrence, il sommo autore de *L'amante di Lady Chatterley*, sarebbe piaciuta l'unica versione televisiva italiana del *Mastro don Gesualdo*, anno 1964. Lui che era così innamorato delle cose italiane, tra le tante, da passare molto tempo in Sicilia, quando intorno agli inizi degli anni Venti decise di lasciare la sua Inghilterra per un definitivo esilio volontario. E tra le sue infinite occupazioni letterarie ci fu anche la traduzione del *Mastro don Gesualdo* in inglese, che è ancora oggi un punto di riferimento per gli stranieri che vogliono avvicinarsi a Giovanni Verga, facendo con questo un grande servizio alla sua opera. Era un grande appassionato dello scrittore verista, ma con una visione culturale distante e per questo molto utile a noi per capire il valore universale dello scrittore. Forse non l'avrebbe convinto del tutto quella versione, tanto quello sceneggiato in sei puntate ovviamente in bianco e nero, si distingueva per una libera lettura narrativa e drammaturgica. Ma per molti è stato un capolavoro e a distanza di quasi 60 anni è ancora nella memoria di tanti e merita di essere riscoperto. L'operazione porta la firma di Giacomo Vaccari, che diede un'impronta del tutto originale alla riduzione televisiva, con scelte drammaturgiche e stilistiche del tutto coraggiose e innovative: si trattava di uno dei maggiori classici della letteratura italiana e poteva rischiare la censura e la disapprovazione della critica. Vaccari, che come l'altro esperto sceneggiatore Ernesto Guida (aveva già girato dei documentari su Verga) veniva dal teatro e da altre esperienze di televisione importanti, non si lasciò intimidire. La prima grande innovazione fu epocale e chissà che non fosse proprio per questo che la miniserie fu la prima a venire trasmessa sulla seconda rete, ritenuta minore, a differenza di tutte le precedenti. Del resto è il destino di Verga, una specie di "maledizione", quella di finire sempre al secondo posto. La scelta consisteva nel girare il film per la gran parte in esterni, ma non in teatri di posa, bensì nei luoghi reali dove la vicenda è ambientata, a Vizzini, e dove ancora oggi tanti vecchi si ricordano di quella troupe, che reclutò mezzo paese come comparsa. Già questa fu una scelta chiara di verosimiglianza. Ma questo non aveva niente a che vedere con gli stilemi del Neorealismo. Vaccari di sicuro sapeva di dover subire il confronto con l'unico importante precedente di una versione filmata di un romanzo di Verga, *La terra trema* di Visconti, esplicitamente neorealista, girata vent'anni prima. Era troppo illustre quel precedente e talmente eccelsa la fattura, che il confronto sarebbe stato inevitabile. E allora scelse di seguire la direzione opposta. Così fece l'esatto contrario, ignorando completamente Visconti, e fu un'ottima idea. La strada era obbligata oltre che saggia, per via delle differenze tra i due romanzi, *I Malavoglia* e il *Mastro*, ma lo fece anche per marcare una linea netta tra il suo lavoro e quello di Visconti. E più diverse infatti le due versioni non potevano essere. Niente neorealismo allora, adatto per raccontare la storia dei poveri vinti di Aci Trezza, in favore di una finzione molto più dichiarata e in certi casi addirittura ostentata. Niente attori/non attori come stabiliva il dogma dei De Sica e dei Rossellini post-guerra, ma fior di attori di teatro chiamati a dare il massimo delle loro capacità interpretative. Teatrali, tecniche. Perché ogni movimento sembra segnato sul copione con scrupolo geometrico, con squadra e compasso, senza possibilità di deviazione o di libere interpretazioni. Hitchcockiano quasi. Anche e soprattutto nelle scene corali, le più belle del romanzo e dello sceneggiato. Verga non eccelle nelle descrizioni intimiste, probabilmente neanche gli interessano tanto. Non è nei ritratti psicologici, o meglio nella descrizione dei sentimenti e delle sottili relazioni personali o di coppia che si distingue. Sono i ferrei meccanismi sociali nei quali il singolo individuo è inserito, e quasi sempre stritolato, a finire sotto la sua lente. E così si raggiunge l'apice nelle scene d'insieme, che predominano soprattutto nella prima parte del romanzo, la migliore. Una capacità di ritrarle degna di un Tolstoj o di un Kipling o un Balzac. Fin dalla formidabile scena d'esordio, quella dell'incendio della casa dei nobili Trao. Un incipit letterario grandioso, un colpo narrativo di genio che fa irrompere il lettore nel dramma come una catapulta. La vicenda inizia quindi con un accadimento estremamente drammatico, e avvisa che la corda resterà tirata così fino alla fine. Lo sceneggiato, lunghissimo nelle sue sei puntate di più di un'ora e mezza ciascuna, è fedelissimo al testo, ma spropositato per i canoni attuali. Eppure non cala mai di tensione. La scena iniziale è di quelle già viste tante volte. All'alba, quando tutto il paese è ancora addormentato, il silenzio è squarciato dalle urla di un bracciante che fa accorrere una folla caotica verso il nobile palazzo da cui salgono alte volute di fumo. Qui Verga ci introduce subito e impietosamente nel mondo decaduto, e ormai ridotto a comica caricatura di se stesso, di quella nobiltà terriera siciliana che è la vera protagonista del romanzo. Mentre fuori tutto il paese strepita e si agita per tentare di fermare l'incendio, la famiglia che lo abita non si accorge nemmeno di quello che sta succedendo e gira come fantasmi inebetiti in camicia da notte tra le stanze del palazzo ormai in disfacimento. Trambusto, urla, e soprattutto facce. Facce di gente del popolo, facce dei membri della famiglia, e facce di molti altri che poi ci diventeranno familiari nel corso del racconto. E qui fin dall'inizio c'è la scelta di Vaccari, che qualcuno ha definito espressionista: quei volti sono inquadrati in primissimo piano, dal basso o obliqui o dall'alto, a enfatizzarne in modo grottesco le deformità, l'ignoranza, la miseria, l'avidità. Sembrano caricature di Grosz. E questa cifra resterà per tutto lo sceneggiato, definendolo in modo inequivocabile. Così come lo sono le facce dei nobili, anch'esse caricature esasperate. Esemplare l'altra scena corale del ricevimento in casa dei nobili Sganci, che come ogni anno si ritrovano con tutte le famiglie d'alto rango per assistere dai balconi del palazzo nella

segue a pag. successiva

Foto di scena "Mastro don Gesualdo" (1964) di Giacomo Vaccari

"Mastro don Gesualdo" (Enrico Maria Salerno)

Lidia Alfonsi in "Mastro Don Gesualdo" (1964)

segue da pag. precedente

piazza principale alla processione del patrono San Gregorio. E qui don Gesualdo, il muratore "con le mani ancora sporche di calcina" che si è arricchito spaccandosi la schiena notte e giorno, fa il suo ingresso per la prima volta nel bel mondo, fino a quel momento a lui precluso, grazie al matrimonio combinato dal canonico con la nobile Bianca Trao, salvandola dal disonore e dalla rovina della famiglia. Nobili decaduti che si attaccano ai loro blasoni sdruciti per difendere piccoli privilegi e diritti esclusivi minacciati dai soldi di don Gesualdo, l'arricchito. "Quello, se lo lasciano fare, diventa padrone di tutto il paese", commentano e il regista ne scruta le facce mute e scandalizzate, presaghe della loro fine. E lui, circondato dallo sconcerto e dal disprezzo dei convenuti , tutti "cugini" tra loro, già prepara la sua vendetta. "Gesualdo non dà nessun valore al sentimento, ed è anche in questo, un vero greco. Sembra così potente, così pieno di vigore, Gesualdo. Pure nulla emerge di lui e nulla egli dice. E' l'esatto contrario del russo che parla e parla, per impotenza", commenta D. H. Lawrence nella sua prefazione. Ma non è del tutto vero, se anche la vendetta è un sentimento. L'uomo che vuole affrancarsi dalla sua miserabile condizione sociale ad ogni costo non può avere sentimenti, ne abbiamo avuto tanti esempi anche oggi. Esempi che hanno ben poco di greco. E tuttavia il potente, il dominatore don Gesualdo non mostra mai un attimo di felicità, di pace, non prende le distanze neanche per un momento dalla sua ossessione. E' un infelice fin dall'inizio, e questo sfugge a chi lo osserva con l'occhio distante di un forestiero. E' ben cosciente tuttavia della sua forza, di fronte all'inconsistenza dei suoi antagonisti, pavoni nei loro lustri abiti da cerimonia stupendamente scelti dal costumista Pier Luigi Pizzi, ma svuotati nelle tasche e nella credibilità, ultimi epigoni di cartapesta di un mondo a cui Verga stesso appartiene, e ormai al suo declino. Li vediamo per quello che sono, macchiette di un teatrino non dei pupi, ma maschere di un cabaret dell'assurdo che sembra più di un Karl Valentin o di un Bertold Brecht. La sua rivincita è vicina, nell'altra portentosa scena d'insieme dell'asta per l'appalto della gabella delle terre comunali, dove lui manovrerà a suo piacere come burattini i concorrenti e obbligherà l'avversario Rubiera, il barone, a rinunciare ai suoi ambiziosi piani. Addirittura, ad abbassarsi a fare pace davanti a tutti. Un affronto inaudito, che pagherà caro. Gliel'aveva detto il canonico: "Voi, caro don Gesualdo, avete il difetto di credere che tutti gli altri sien più minchioni di voi". E così una dopo l'altra arrivano le disgrazie. E ci vorranno le qualità eccelse degli attori a gestire tale dramma quando vira verso il privato e il familiare, spostando gli ambienti quasi completamente in interni, con la vecchiaia precoce e la caduta di Gesualdo. Non sappiamo neanche alla fine qual è il male che tra atroci dolori al ventre lo porta alla fine nell'indifferenza di tutti, e forse ha ragione lui stesso quando ripete che è "veleno, è tutto veleno" quello l'ha fatto ammalare. Non glielo dice lo speziale, non glielo dicono i medici a consulto, non glielo dicono i parenti titolati che ora sono sempre in casa sua, non glielo dice la figlia Isabellina. Lui però non dà mai il minimo segno di pentimento o di cedimento, neanche quando tutto gli rovina addosso, giganteggiando in tutta la sua sinistra grandezza, diventando qui sì, da uomo comune, una sorta di eroe greco, secondo il modello caro a D. H. Lawrence. Verga senza dubbio conosceva uno per uno tutta la folla di personaggi che brulicano nell'affollatissima scena del dramma, lungo tutti i livelli della scala sociale, e che probabilmente chi vive a Vizzini oggi saprebbe riconoscere ancora con nomi e cognomi e titoli. Il cronista-romanziere ne riporta pari pari le caratteristiche fisiche e i pensieri, il linguaggio, i tic e il modo di vestire, di muoversi e di gesticolare, fissandoli per sempre uno per uno, dopo avere scrutato e annotato tutto. E così eleva quel piccolo mondo sperduto e abbandonato da Dio e dagli uomini a metafora universale. Allora il marchese Limòli ridotto in miseria e che inanella nel romanzo uno dietro l'altro proverbi di buon senso popolare, a modo suo lo sprona inutilmente a tornare indietro: "Il mondo gira per tutti, caro don Gesualdo" ; "in questa topaia io sto come un principe, e non ho bisogno di niente e non saprei cosa farmene se avessi roba". Ancora, quando lo implorano di fare concessioni alla massa di braccianti infuriati che strepitano sotto le sue finestre e lui prende lo schioppo, i nuovi parenti blasonati cercano di indurlo alla ragione, "perché saccheggeranno i magazzini, bruceranno la casa.. Bisogna farli calmare, mettersi dalla loro parte!", come loro stessi hanno saputo fare per secoli mantenendo così le redini del potere e la roba. Ma la risposta è quella di sempre: "A chi ti vuole levare la roba, devi togliergli prima la vita". E nella solitudine della malattia e del delirio, chiuso tra gli stucchi che gli girano sulla testa tra allucinazioni e fantasmi del passato, negli interni delle splendide stanze del palazzo di Palermo dove si sposta definitivamente la scena , il suo terrore è di non portarsi la roba nell'aldilà. Quella roba che i parenti infidi e incapaci hanno dilapidato facendolo invecchiare di colpo di dieci anni e morire. Ed ecco allora che la prospettiva si inverte: il lettore e lo spettatore non possono non parteggiare per lui quando "con le mani e la voce tremanti e le lacrime agli occhi" in un volto reso grottesco dall'esagerato trucco antirealistico, implora la figlia di proteggerla come una creatura appena arrivata . "Difendila tutta la tua roba, proteggila: l'Alìa, la Cunziria, Salonìa, Mangialavite ricordi tutte queste distese, sono 40 salme di terreno, tutti alberati, di begli aranci..300 migliaia l'anno ne davano, circa 300 onze! ...E' una terra benedetta che può fare miracoli, difendila!". E sarà così anche nel letto di morte dove, pagando il suo vero peccato di non avere accettato la sua umile condizione e voler salire troppo in alto, resterà irremovibile nella ragione di tutta la sua vita: gli affari. "Chiamatemi il prete ora, devo fare i conti con Domeniddio".

La figlia Isabella (Valeria Ciangottini) nelle scene finali

Il ricevimento in casa Sganci

Il trucco accentuato del vecchio Mastro don Gesualdo

Giovanni Verga

Giornalista professionista, laureato il Lettere moderne, ha lavorato come cronista in quotidiani locali e nazionali ed è autore di due libri-reportage. Si è occupato di cultura, televisione e cinema per il quotidiano "Il Giorno". Scrive per "Avvenire" e testate locali.

Da vedere/rivedere
Mastro Don Gesualdo
https://www.youtube.com/playlist?list=PLh9NN8doVGbe74KV2ed6Daopo7abdo51g

Volumi proposti

Letteratura contemporanea. Prosa, poesia, testi teatrali

Spostamenti

Prose e racconti
Giovanni Granelli

Gli "spostamenti" di un viaggiator cortese
Gli "spostamenti" di Giovanni Granatelli sono i viaggi nei quali l'autore si concede il diritto all'osservazione pacata, mai affrettata ma ricca di umanità, emozioni, luoghi, persone, fatti quotidiani. Se il moderno viaggiatore vuole dare un senso al suo scegliere le destinazioni, lo deve fare con disincanto ma partecipe, raccontando anzitutto a se stesso quello che ha visto o del quale è testimone. Granatelli vuole capire, senza disturbare ciò che gli sta intorno ma incidendo dentro di sé le emozioni che poi porterà con sé per riascoltarle e di nuovo esserne coinvolto. Sono le città, spesso, la scena del viaggio e degli spostamenti, e lo spettatore/viaggiatore vede come su un palcoscenico gli incontri fra gli "attori" e gli eventi, senza imporre il suo ritmo ma al contrario cercando di fermare l'attimo per comprendere le persone anche solo dai loro sguardi e dai loro movimenti. Le sue annotazioni possono essere amare come intenerite, sempre intrise però di una malinconia che soltanto l'eventuale presenza di chi è caro può stemperare, quasi a volerla condividere per non esserne travolto. Viaggiare, per Giovanni Granatelli, significa anche muoversi tra le pagine più amate dei libri che lo hanno accompagnato, che talvolta gli hanno suggerito un viaggio e sono diventati i testimoni e gli specchi necessari per capire come raccontare e raccontarsi, come osservare, interpretare e infine perdersi in storie che, con una leggerezza tutta personale, vengono consegnate ai lettori.
L'autore: Giovanni Granatelli è nato a Catania ma vive sin da bambino a Milano. Lavora da sempre nel mondo dell'editoria. Ha pubblicato diversi libri di poesia che hanno vinto vari premi.
Nardini Editore/Iena Reader
Collana REAL (narrativa non-fiction)
Marzo 2020. € 12,00
Formato cm 13x20 – pagine 112 – brossura con bandelle. ISBN 978-8840401237.
https://www.nardinieditore.it/prodotto/spostamenti-prose-e-racconti/

a cura di Maria Rosaria Perilli

QL Quaderni Letterari

I nostri appuntamenti mensili con la rubrica *QL Quaderni Letterari, trasmessa in* podcast su DdCR **Diari di Cineclub** Radio e su Radio Brada, canale **Diari di Cineclub** sono al momento sospesi per lasciare "fuori" il coronavirus. Riprenderanno a fine emergenza. Per chi volesse ascoltare le puntate precedenti, ascolta ora in podcast:

II Parte - Un'attività fondamentale del mondo editoriale: l'editing letterario

- DdCR - **Diari di Cineclub** *Radio | www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio/94-rddc-diari-di-cineclub-radio/665-ql-quaderni-letterari-seconda-puntata*

- Radio Brada/Canale **Diari di Cineclub** *| www.spreaker.com/user/radiobrada/ql2*

I Parte - Professione scrittore: la pubblicazione con le piccole case editrici- *DdCR -* **Diari di Cineclub** *Radio | www.cineclubroma.it/.../650-ql-quaderni-letterari-prima-punta...*

- Radio Brada/Canale **Diari di Cineclub** *| www.spreaker.com/user/10037984/quaderniletterari1*

Alberto Lattuada, regista milanese… Un intellettuale eclettico tra cinema, letteratura, arte e fotografia

Pierfranco Bianchetti

Li chiamavano gli afascisti. Erano gli intellettuali italiani che non aderivano al regime, ma nello stesso tempo non lo contrastavano almeno vistosamente. Era un modo per sopravvivere alla mancanza di democrazia, di libertà di parola e di pensiero. A Milano negli anni Trenta un gruppo di giovani colti, quasi tutti provenienti dal liceo classico Berchet situato in una zona centrale della città, si frequentano assiduamente dividendo insieme l'amore per le arti, la pittura, il teatro, la letteratura, il cinema. Tra loro lo studente di architettura Alberto Lattuada, figlio di un musicista e compositore, nato a Milano il 14 novembre 1914. Lattuada, già redattore della rivista "Corrente", dai poliedrici interessi (nel 1941 è l'autore del bel libro fotografico intitolato "Occhio Quadrato"), è un giovane dai baffetti ben curati e dai modi raffinati, protagonista tra i più attivi di un cineclub universitario fondato insieme agli amici Luigi Comencini, Luciano Emmer, Luigi Rognoni e Dino Risi. Nell'aprile del 1940 lui e Comencini sono i curatori della VII Triennale, una grande Mostra sul cinema che ha in cartellone tra gli altri *La passione di Giovanna D'Arco* e *Il Vampiro* di Carl Theodor Dreyer e una sezione sul cinema italiano dal 1904 al 1924. Il momento più alto della manifestazione è rappresentato dalla presentazione del film *La grande illusione* di Jean Renoir, già premiato alla Mostra del Cinema di Venezia, nonostante il parere contrario della critica fascista e la cui distribuzione nelle sale italiane è stata proibita. La copia, arrivata da Parigi grazie all'intraprendente mamma di Comencini dotata di passaporto svizzero, scatena un caso politico. Durante la sequenza nella quale i prigionieri francesi vestiti da donna cantano la Marsigliese, il pubblico presente in sala commosso ed emozionato si alza in piedi ed intona in coro l'inno nazionale francese. Il commissario di polizia in servizio all'interno del teatro visibilmente contrariato per l'accaduto, si mette sulle tracce degli organizzatori della serata che si nascondono nelle cantine dello stabile. Fortunatamente la mattina dopo il caso politico si sgonfia in quanto ci si accorge che la manifestazione era stata approvata dalle autorità fasciste. Il successo ottenuto dalla Mostra del Cinema della Triennale contribuisce a sprovincializzare un po' la cultura italiana di quegli anni intrisa di manie autarchiche e permette ai giovani milanesi di accostarsi al cinema visto come un'autentica fonte culturale. Il 10 giugno del '40 l'Italia entra in guerra. Lattuada prima di partire per il servizio militare (sarà ufficiale d'artiglieria ed in seguito nel genio cinematografisti), riesce a nascondere alcune delle pizze faticosamente raccolte in quegli "anni ruggenti", in una scatola di latta di biscotti sotterrata nel giardino della casa di campagna di una vecchia zia a Vaprio D'Adda. Questo "tesoro" ritrovato dopo il 1945, formerà la base dell'archivio di film che permetterà la costituzione ufficiale della Cineteca di Milano. Dal 1941 al 1943 fortunatamente al sottotenente Alberto Lattuada vengono concessi alcuni periodi di dispensa dal servizio militare per motivi "cinematografici". Così può dedicarsi con Mario Soldati alla sceneggiatura del film *Piccolo mondo antico* e diventare lui stesso autore di opere quali *Giacomo l'idealista* (1942) dall'omonimo romanzo di Emilio De Marchi e *La freccia nel fianco* (1944), che appartengono a quel cinema calligrafico d'ispirazione letteraria non inviso al regime. Nel dopoguerra, grazie al materiale filmico da lui conservato gelosamente e all'acquisizione e alla donazione di altre pellicole, nasce la Cineteca Italiana di Milano, istituzione che svilupperà il concetto di conservazione in Italia di materiale filmico fino ad allora mandato impietosamente al macero. Alla fine anni Quaranta Lattuada si ritaglia nel panorama del nostro cinema uno spazio importante, sempre però distaccato da movimenti e correnti organizzate, pur aderendo all'entusiasmo rinnovatore del neorealismo firmando pellicole quali *Il bandito* (1946), *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Senza pietà* (1948). Nel 1949 gira *Il mulino del Po* dal romanzo di Bacchelli, affrontando nuovamente il non facile rapporto tra cinema e letteratura. Dopo la collaborazione con Fellini in *Luci del varietà* (1950), realizza ancora *Anna* (1952) e poi l'ottimo *Il cappotto* tratto da Gogol, un film denso di elementi simbolici-fantastici, considerato il tentativo di un nuovo linguaggio che il cinema italiano dell'epoca, teso al superamento del neorealismo, sta cercando di sviluppare. Legato a un realismo borghese raffinato, il regista milanese con *Guendalina* (1957), efficace ritratto di una giovane alle soglie della vita interpretato da Jaqueline Sassard, si conferma anche uno scopritore di talenti cinematografici femminili. Del 1962 è *I dolci inganni*, dedicato ai primi turbamenti di un'adolescente, opera che patisce con *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti e *L'avventura* di Antonioni, la persecuzione della miope censura degli anni Sessanta con oltre 300 metri di assurdi tagli. Lattuada, spesso pur costretto a compromissioni commerciali, rimane indubbiamente uno dei registi più onesti e coerenti del cinema italiano in grado di destreggiarsi con abilità nella commedia di costume con *Mafioso!* (1962) e *Venga a prendere il caffè da noi* (1970) e nella trasposizione di un'opera letteraria con *Cuore di cane* (1976) dal romanzo satirico di Bulgakov. Seguono tra gli altri la favola ecologista *Oh, Serafina!* (1976), *La cicala* (1980) e *Una spina nel cuore* (1986). Alberto Lattuada, scomparso a Orvieto il 3 luglio 2005, rimane senza dubbio uno di quegli autori che il nostro cinema non ha saputo purtroppo valorizzare pienamente.

"Venga a prendere il caffè da noi" (1970) di Alberto Lattuada

Lattuada sul set di "La lupa" (1953)

"Il cappotto" (1952) di Alberto Lattuada

"Dolci inganni" (1960) di Alberto Lattuada

Pierfranco Bianchetti

Quella sporca dozzina di Robert Aldrich (1967)

Cast: Lee Marvin Charles Bronson John Cassavets Ernst Borgnine Jim Brown Telly Savalas George Kennedy Trini Lopez Robert Ryan Donald Sutherland

Giuseppe Previti

In queste lunghe giornate tra le quattro mura di casa capita anche di "pescare" qualche chicca cinematografica., ed eccoci a scoprire meglio a "riscoprire" *Quella sporca dozzina*. Girato da un regista di grande fama come Robert Aldrich, è stato uno dei film più famosi di tutti i tempi e oltretutto in grado di influenzare per molto tempo chi abbia voluto cimentarsi nel cinema d'azione E quindi molte pellicole, ma anche tanti fumetti e tanti romanzi si sono ispirati al film di Aldrich. E dire che la casa produttrice, visto che il film era andato in programmazione nel 1968 quando in America fioccavano le contestazioni per la guerra in Vietman e quindi una pellicola che parlava di guerra e di soldati poteva non essere bene accetta, ebbe invece un enorme successo di pubblico e di critica, arrivando anche a conquistare un Oscar. La pellicola tuttora colpisce per la sua antiretorica, per il tono ironico con cui su susseguono le varie scene della prima parte, salvo poi soddisfare anche gli amanti del cinema d'azione, con scene di violenza e di guerra magistralmente girate da un Aldrich in grande spolvero. I due sceneggiatori, Nunnally Johson e Lukas Helle crearono una scalcinata banda di guerrieri che non lottavano per i grandi ideali, loro erano per la maggior parte dei criminali e il patto che avevano fatto con i superiori era che anziché essere giustiziati in carcere dovevano andare a fare un'escursione in territorio nemico, rischiando anche li la pelle, quindi in un certo senso si battevano per sé. Ma anche gli ufficiali, a iniziare dal maggiore Reisman che li addestrerà e li guiderà in territorio francese per far saltare in aria un castello pieno di ufficiali tedeschi sono tutt'altro che "attaccati" al loro ruolo, capiscono questi uomini, certo dei galeotti, ma prima ancora degli uomini, ed è proprio a questo che il maggiore si dedica, ritrovare "l'uomo" nei dodici.

Da dire che ancora oggi quello che si apprezza maggiormente è l'eccellente livello degli interpreti, tutti grandi attori, che però nel momento in cui composero il cast di *Quella sporca dozzina* erano in buona parte non delle stelle di prima grandezza ma attori di medio livello, il film fu la loro grande occasione per affermarsi (riaffermarsi). Oltre a Lee Marvin c'erano attori già famosi come Ernst Borgnine, Robert Ryan, Charles Bronson, poi altri di nome come Telly Savalas, John Cassavets, George Kennedy, Trini Lopez, un giovanissimo Donald Sutherland. Tutti insieme costituirono un gruppo affiatatissimo, molto naturale nella recitazione, ricca di ironia e personalità. Va detto che alla base del racconto è reale, ci furono *Gli sporchi Tredici* che andarono all'attacco dei nazisti, pur se erano assolutamente refrattari alle regole e alla disciplina gerarchica. Poco graditi alle alte sfere questi uomini dettero il loro contributo alla vittoria contro i tedeschi, e quindi anche il film di Aldrich vuole essere un omaggio a questi estrosi combattenti. Un film quindi meno stravagante di quel che si pensi, certo erano uomini particolari, macchiati da grosse colpe. Un film per certi aspetti stravagante ma anche con uno sfondo morale che colpisce in questi uomini che certo erano ben lontani dal possedere una morale. Ottimi ripetiamo gli attori, in testa Lee Marvin, nel ruoli di un ufficiale duro e senza troppi scrupoli ma giusto e pronto a condividere la sorte dei suoi uomini e poi in un piccolo cammeo Ernst Borgnine, altro esempio di chi pur di arrivare allo scopo tutto va bene, impareggiabile in una scena dove , non aprendo mai bocca ma soltanto muovendo gli occhi e atteggiando l'espressione prima alla meraviglia e poi alla compiaciuta complicità, vede durante una esercitazione la...sporca dozzina comportarsi militarmente alla perfezione ma anche prendersi gioco di un ufficiale troppo formalista e prevenuto nei loro confronti. Insomma il film ideale per rompere la monotonia di queste giornate !

Giuseppe Previti

La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Crolla un ponte in Toscana

L'Italia torna alla normalità

Finalmente una buona notizia! Non è vero, per fortuna, che la fetta biscottata cada sempre dalla parte imburrata e spalmata di marmellata. Anzi, una buona notizia tira l'altra, in molti sensi. Lo conferma questa bella lettera carica di speranza per l'immediato futuro. Arriva dalla regione che già fu di grandi poeti, papi, navigatori, pochi santi, per la verità, che ultimamente ha prodotto il nulla metafisico in politica. Dal Magnifico al magnifichetto. Ma tira, (e nos dringhilli!), di nuovo aria buona. Orsù!

Dott. Tzira Bella

Finalmente, una buona notizia! Le preghiere di Salvini e della gnoccona televisiva, in servizio permanente effettivo nonostante l'età più marroncina che verde, (stavolta a fin di bene, eh, eh, niente lapsus linguae freudiani), pare abbiano sortito gli effetti lungamente invocati. 8 aprile 2020: *Crolla ponte sul fiume Magra*, nei pressi di Albiano, frazione di Aulla, in provincia di Massa Carrara. Due persone sono rimaste leggermente ferite. Da novembre 2019 sono arrivate all'Anas segnalazioni di crepe, pericoli di cedimento, così, tanto per ridere, dai soliti s-fascisti, cittadini che non avevano altro da fare. Buona nuova tira (in tutti i sensi) altra buona nuova. Nota showgirl (maliziosamente classificata porno star) confessa: *dal 23 marzo non metto più le mutande*. Dato che il suo lavoro, dicono i bene informati, si svolge rigidamente senza la foglia della vergogna, mentre tutti se ne stanno a casa senza fare un cazzo, a rigirarsi i pollici, lei ci da dentro a tempo e ritmo pieni. Prendiamo esempio! Altra splendida notizia per l'economia italiana: alla FCA, da sempre marchio simbolo dell'Italia che va, dopo un mese di gambe obbligatoriamente incrociate, riprende la produzione. A garanzia della sicurezza a tutta la FCA, (dirigenti, quadri intermedi, operai e impiegati), sarà misurata la temperatura interna: perché la FCA siamo noi! Il consiglio è lavarsela di frequente, non avvicinarla, non toccarsi naso, occhi, bocca, assolutamente le labbra. Grandi o piccole che siano. Attendiamo altre buone notizie, che ci distraggano dal quotidiano bollettino di guerra contro il nemico Corona: treni deragliati su binari tenuti insieme col fil di ferro, morti sul lavoro, nei grandi e piccoli cantieri, che prima riaprono, come qualche buon politico oggi caduto in disgrazia invoca, prima si aggiornano queste statistiche, *le statisti'he sono una 'osa seria, mi'a bis'erate, o grulli*! Le quotidiane notizie di femminicidi! Quanto ci mancano! Soprattutto il dibattito televisivo con psicologo, attrice di fiction del momento, medico generico ex di famiglia, prete. Ho dimenticato qualcuno?

Lieta Bernarda Melalavo Scozzafava

L'epidemia di Covid-19 si sta lasciando dietro un'enorme sofferenza, una devastazione umana, economica e sociale. Importante il ruolo di associazioni che a vario titolo si adoperano per mitigare i danni di questa tragedia. Tra le tante e tutte meritevoli, Diari di Cineclub segnala l'iniziativa della Federazione di Associazioni di Psicoterapia Psicoanalitica

Aiutiamoci. Ascolto Psicoanalitico Emergenza Covid-19

I Soci Italiani
della European Federation for the Psychonalytic Psychotherapy
(SIEFPP)
Presidente Maria Antonietta Fenu

La Federazione SIEFPP è iscritta nell'Elenco delle Associazioni Scientifiche riconosciute dal Ministero della Salute (decreto Gelli, 2017) ed è componente della Consulta CNOP:
- è attiva in tutto il territorio italiano - Abbruzzo, Campania, E. Romagna, Lazio, Liguria, Lombardia, Marche, Piemonte, Puglia, Sicilia, Toscana, Umbria, Veneto
- è composta da quindici Associazioni di Psicoterapia Psicoanalitica, suddivise in Quattro Sezioni di specializzazioni cliniche: *Bambini e adolescenti, Adulti, Gruppi, Coppia e famiglia.*

In solidarietà con le Istituzioni che combattono l'emergenza italiana Covid19, *SIEFPP* mette 374 psicoterapeuti psicoanalitici al servizio di coloro che lo chiedono, e offre da uno a quattro colloqui telefonici o video, a titolo gratuito

consulenza, sostegno e ascolto psicoanalitico

Il Servizio, iscritto nelle iniziative del Ministero della Salute e nel Sito dell' Ordine degli Psicologi, accoglie il personale sanitario, singolarmente e come gruppo, gli insegnanti, le gestanti, le neomamme e i loro partner, le famiglie con bambini piccoli o con figli adolescenti, i giovani adulti, le coppie, le persone sole, le persone traumatizzate dalla emergenza, le vittime di violenza domestica, le persone spaventate e sconfortate che sentono la urgente necessità di comunicare e di parlare di sé con un professionista psicoterapeuta garantito dagli Ordini degli Psicologi e dei Medici. Dopo avere scelto l'area specialistica della singola Scuola e la regione più indicata, ma la residenza non è vincolante, si potrà concordare attraverso il primo scambio con il singolo specialista se il programma di contatto avverrà per telefono, via SKYPE o con altro mezzo. Dopo il primo colloquio si valuterà ancora per quanto proseguire con gli incontri gratuiti che arrivano a un massimo di quattro. A garanzia della trasparenza non sono ammesse ulteriori prestazioni a titolo privato dopo il ciclo gratuito.

SEZIONE INFANZIA E ADOLESCENZA

AIPPI - Associazione Italiana di Psicoterapia Psicoanalitica dell'Infanzia dell'Adolescenza e della Famiglia
Cell. 334/7423571 – Fascia oraria: Lun. Merc. Ven. 10 - 12
Aree di intervento: infanzia adolescenza, famiglia, personale sanitario
info@aippiweb.it
https://www.aippiweb.it/

ARPAd - Associazione Romana per la Psicoterapia dell'Adolescenza
Tel. 06/8417055 – Fascia oraria: Lun. Merc. Ven. 9 – 15 Mart. 9 – 17 Giov. 12 - 17
Aree di intervento: giovani adulti, genitori, insegnanti, operatori adolescenza
E mail: aiuto.emergenza@gmail.com
https://www.associazionearpad.it/

ASARNIA-APPIA - Associazione per lo Sviluppo dell'Approccio Relazionale
in Neuropsichiatria dell'Infanzia e dell'Adolescenza
Tel. 011/6690458 – Fascia oraria: 10 - 18
Aree di intervento: minori, genitori, sanitari, insegnanti, educatori
consulenzecoronavirus.appia@gmail.com
http://www.asarnia.unito.it/

CSMH – Centro Studi Martha Harris – AMHPPIA Associazione Martha Harris
di Psicoterapia Psicoanalitica per l'Infanzia e l'Adolescenza
Cell. 339/5355022 – Fascia oraria: 8 - 12
Aree di intervento: Genitori, bambini, adolescenti, famiglie, operatori sanitari e scolastici
https://www.centrostudimarthaharris.org/ - www.amhppia.it

SIPSIA - Società Italiana di Psicoterapia Psicoanalitica
dell'Infanzia dell'Adolescenza e della Coppia
Tel. 06/84242760 – Fascia oraria: 9 – 14 Lun. – Ven.
Aree di intervento: bambini, adolescenti, genitori, famiglie
sipsia2012@gmail.com
https://sipsia.org/

SEZIONE COPPIA E FAMIGLIA

APCF - Associazione di Psicoanalisi con la Coppia e la Famiglia
Cell. 349/1238850 – Fascia oraria: 7 - 20
Aree di intervento: adulti, coppie e sanitari
emergenzapsicologica.apcf@gmail.com

CeRP - Centro di Ricerca di Psicoterapia
Cell. 347/6018092 – Fascia oraria: 9.30 – 13 dal lun al ven.
Aree di intervento: Coppie, famiglia, età evolutiva
ilcerp@tin.it
http://www.ilcerp.com

CRPCF - Centro Ricerche Psicoanalitiche Coppia-Famiglia di Firenze
Cell. 347/8269202 – Fascia oraria: 12 – 14 dal lunedì al venerdì
Aree di intervento: Coppia, Famiglia, Sanitari e lavoratori sotto stress
emergenzacoronaviruscrpcf@gmail.com
centrocoppiafamiglia@libero.it

DPACF - Dipartimento di Psicoanalisi Applicata alla Coppia e alla Famiglia
Cell. 335/6383594 – Fascia oraria: 10-20
Aree di intervento: Coppie, Famiglie con bambini e adolescenti, insegnanti e personale sanitario
dipartimentopcf@gmail.com

PCF - Società Italiana di Psicoanalisi della Coppia e della Famiglia
Cell. 392/7835502 – Fascia oraria:8 - 19
Aree di intervento: coppie, famiglie, genitori/figli
psicoanalisicoppiafamiglia.pcf@gmail.com
https://www.psicoanalisicoppiaefamiglia.it/

SEZIONE ADULTI

AFPP – Asna di Psicoterapia Psicoanalitica
Cell. 329/5315171 – Fascia oraria: 9 – 12 dal lun. al ven.
Aree di intervento: adolescenza, adulti, lutto (nell'infanzia e negli adulti)
ascolto.psicoterapeutico.afpp@gmail.com
https://www.afpp.eu/

Lo Spazio Psicoanalitico
Cell. 335/6883102 – Fascia oraria: 9 - 19
Aree di intervento: adulti
lospaziopsico@tiscali.it
https://lospaziopsicoanalitico.it/

SIPP – Società Italiana di Psicoterapia Psicoanalitica
Cell. 327/3873365 – Fascia oraria: 9 – 13 e 16 - 19
Aree di intervento: adulti, giovani adulti
sipp@mclink.it
http://sippnet.com/

SEZIONE GRUPPI

IIPG – Istituto Italiano di Psicoanalisi di Gruppo
Cell. 373/8988837 – Fascia oraria: dal lunedì al venerdì 9 - 13
Aree di intervento: Adulti, minori, operatori sanitari singoli e/o in gruppo
iipg@iipg.it
https://iipg.it/

info@siefpp.it

https://siefpp.it - Email: info@siefpp.it

Ritratto di diva #12

Lucia Bosè: la ragazza di Piazza di Spagna

Barbara Rossi

Aveva una bellezza fresca, sbarazzina, la milanese Lucia Bosè (nata Borloni), nel film di Luciano Emmer *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952), già espressione del cosiddetto "Neorealismo rosa", estrema diluizione in chiave di commedia dell'esperienza neorealista. Nel ruolo di Marisa, la sartina che sogna la carriera di modella, si rispecchia un dato biografico non trascurabile della giovane attrice e, insieme, la prefigurazione di quella che sarà la sua parabola artistica. Non a caso, appunto, la Bosè viene notata a soli sedici anni, mentre lavora come commessa in una pasticceria, da Michelangelo Antonioni, che la dirigerà in *Cronaca di un amore* (1950) e *La signora senza camelie* (1953), trasformandola - attraverso i personaggi femminili di Paola Molon e, ancor più, di Clara Manni, attrice perseguitata dalla discrasia tra il facile successo popolare da lei conquistato e l'aspirazione a ruoli più alti - da ingenua esordiente a vera e propria diva dal fascino malinconico. Nasce il 28 gennaio 1931, Lucia, da una famiglia modesta e severa, che inizialmente osteggia i suoi desideri, impedendole di accettare la parte della mondina in *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, pur avendo vinto il relativo provino. La ragazza tuttavia, non si perde d'animo, riuscendo a sbaragliare concorrenti come Gianna Canale, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano ed Eleonora Rossi Drago al concorso di Miss Italia, nel 1947. Da allora per la non "maggiorata" Lucia Bosè si aprono le porte di Cinecittà, che proprio in quegli anni contribuisce all'avvio di un nuovo tipo di divismo al femminile, incarnato dalle reginette dei concorsi di bellezza. È l'Italia che riprende slancio, anche al cinema, attraverso visi e corpi di donna, floridi e sensuali o acerbi e sbarazzini. «Lei ha una faccia interessante, sembra un animale cinematografico», le dice Antonioni non appena la incontra, e la propone al collega De Santis, con il quale esordisce nel 1950 in *Non c'è pace tra gli ulivi*, nei panni della ciociara Lucia, insieme a Raf Vallone. Due anni più tardi, nel 1952, la Bosè lavora ancora con De Santis in *Roma ore 11* - altra pellicola di ispirazione e ambientazione neorealista tratta da un fatto di cronaca - in cui interpreta Simona. In seguito arrivano le commedie sentimentali come *È l'amor che mi rovina* di Mario Soldati (1951) e *Era lei che lo voleva!* di Marino Girolami e Simonelli (1953), entrambe con Walter Chiari; oltre ai film per la regia di Luciano Emmer, da *Parigi è sempre Parigi*, con Marcello Mastroianni (1951) al già citato *Le ragazze di Piazza di Spagna*. A metà anni Cinquanta tutto cambia, sia a livello artistico che privato, per la già affermata attrice, la cui carriera si apre a collaborazioni internazionali: ne sono esempi la commedia *Vacanze d'amore* di Jean-Paul Le Chanois con Walter Chiari e Delia Scala (1955) e - dello stesso anno - *Gli egoisti* di Juan Antonio Bardem. In Italia, invece, il 1955 la vede protagonista con Jean-Pierre Mocky, *Gli sbandati* film d'esordio di Citto Maselli, dove interpreta l'operaia Lucia, sfollata durante la Resistenza.

Quell'anno, sul set de *Gli egoisti*, la Bosè incontra il famoso e affascinante torero Luis Miguel Dominguín, con il quale si trasferisce in Spagna, privilegiando per un lungo periodo la vita familiare al cinema (uniche eccezioni: il film di Luis Buñuel *Gli amanti di domani*, 1956, e quello di Jean Cocteau, *Il testamento di Orfeo*, 1960, che le varrà l'amicizia con Pablo Picasso, conosciuto sul set). Soltanto nel 1968 - dopo il divorzio da Dominguín - la diva riprende la carriera artistica, con l'opera prima di Pedro Portabella *Nocturno 29*, mentre nel 1969 è Glaia, la moglie di Renno (Gian Maria Volonté), in *Sotto il segno dello scorpione*, quarto lavoro dei fratelli Taviani. Il medesimo anno partecipa anche al *Fellini Satyricon*, nelle vesti di una matrona romana, e nel 1971 accetta l'invito della regista Liliana Cavani a interpretare Anna, ricoverata da vent'anni in manicomio perché sofferente di crisi maniaco-depressive, nel film *L'ospite*. Segue il sodalizio con Mauro Bolognini: il *Metello* (1970), *Per le antiche scale* (1975), da Mario Tobino, e *La Certosa di Parma* (sceneggiato televisivo in sei puntate, 1982). Con l'arrivo degli anni Ottanta Lucia Bosè si ritira progressivamente dalle scene: altri sono i suoi interessi, anche di natura spirituale, come l'apertura - a lungo perseguita - di un museo dedicato alle figure angeliche, che ospita a partire dal 2000 opere di artisti internazionali, con sede in una fabbrica abbandonata a Turégano, vicino Segovia. Le ultime apparizioni cinematografiche della Bosé sono in *Cronache di una morte annunciata* di Francesco Rosi (1987), *Harem Suare* di Ferzan Özpetek (1999), *I Viceré* di Roberto Faenza (2007), *One More Time* di Pablo Benedetti e Davide Sordella (2014), oltre che nella terza stagione della fiction *Capri* (2010). Ha incarnato una femminilità giovane e spensierata, ma anche raffinata e - a tratti - ambigua, sospesa come tutto il cinema della contemporaneità fra naturalezza e rappresentazione. «Cos'era per me il cinema?», si domandava non senza un pizzico di ironia. «Se ci penso mi chiedo: perché l'ho fatto? Non avrei voluto, mi ci sono trovata e l'ho fatto con grande rispetto. Il primo giorno dissi alla macchina da presa: "Ti darò il cinquanta per cento, il resto me lo tengo". Non mi sono mai sentita diva, divina invece sì».

Barbara Rossi

Le ragazze di Piazza di Spagna (1952)

Antonio Falcone

Roma, anni '50. Un distinto professore (Giorgio Bassani), nel vedersi consegnare un pacchetto "portato dalla signorina Marisa che è venuta con il suo fidanzato", come gli riferisce prontamente il portiere, va con la mente a qualche mese addietro, quando gli venne affidato un lavoro di ricerca alla Biblioteca della Casina Rossa, che fu dimora del poeta inglese John Keats, nelle vicinanze di Piazza di Spagna. Eccolo ricordare la citata Marisa (Lucia Bosè), abitante alla *Garbatella* ed ulteriore componente di una famiglia numerosa, le sue inseparabili amiche Elena (Cosetta Greco), che vive in zona *Monteverde* con la madre vedova (Leda Gloria) e Lucia (Liliana Bonfatti), residente alle *Capannelle*, dove il padre lavora come stalliere all'ippodromo. Sedute sulle scalinate nei giorni di sole, puntuali alle 13.05 consumavano il pranzo, mentre alle 19.00 dinnanzi all'ingresso della sartoria dove lavoravano vi erano i rispettivi fidanzati ad attenderle. Augusto (Renato Salvatori), operaio, per Marisa, Alberto (Mario Silvani), ragioniere impiegato in un ufficio, per Elena, mentre Lucia, piccola di statura, ha sempre attorno diversi pretendenti, tutti piuttosto alti, contrariamente al fantino che l'ama, a quanto pare non corrisposto. Di ognuna, insieme a quelle persone che vi gravitano intorno, veniamo dunque a conoscere, attraverso la narrazione del professore, i vari accadimenti esistenziali che ne andranno a mutare le condizioni di vita da un momento all'altro, per esempio la scelta di Marisa da parte delle titolari della sartoria come *mannequin* per i loro abiti, una possibile carriera che troverà però ostacolo nei retrivi pregiudizi del padre e di Augusto, o la profonda delusione provata da Elena che la spingerà a tentare il suicidio, una volta resasi conto quanto l'interesse di Alberto nei suoi confronti più che dal sentimento sia motivato dalla possibilità di sistemarsi nella sua pur modesta abitazione … Sceneggiato da Sergio Amidei, con la collaborazione di Fausto Tozzi e Karin Valde, per la regia di Luciano Emmer, *Le ragazze di Piazza di Spagna* nella sua cornice di racconto leggero e "sanamente" popolare, ulteriormente circoscritto da un profuso sentimentalismo, delinea con acume un attento ritratto di costume dell'Italia d'inizio anni '50, concentrandosi in particolare sui personaggi femminili e la loro psicologia. Un paese, rappresentato dalla varia umanità brulicante fra le mura delle Capitale, visualizzato nelle sue vivide contraddizioni, sospeso fra antichi retaggi e propensione a qualcosa di nuovo, conservando comunque determinati valori morali.

L'intento, nelle stesse parole di Emmer, raffinato cantore della semplicità, è volto "*non a cercare un fatto straordinario per mettere in luce l'umanità di certi personaggi: essi mi interessano, al contrario, nella loro vita quotidiana, con tutto quello di triste e di lieto, di banale o di terribile, può accadervi*" (Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario del cinema italiano*, 1995, *Editori Riuniti*). Conformemente alla sua formazione in qualità di documentarista, Emmer punta dunque all'essenzialità della narrazione, assecondandone il fluire con estrema naturalezza: i movimenti della macchina da presa appaiono "morbidi", per lo più impercettibili come notato da molti; personalmente li definirei pudichi nell'avvicinarsi ai personaggi, al loro modo d'essere, alle reazioni comportamentali nell'ambito di determinati avvenimenti, andando gradualmente a circoscrivere le storie ed assecondandone la propensione ad intrecciarsi all'interno di un percorso che vedrà accomunarsi, sotteso *fil rouge*, attese, bisogni, sentimenti. Gli accadimenti di cui sopra potranno quindi anche risultare inattesi e potenzialmente idonei a determinare un repentino mutamento della consueta *routine* costituita dalla quotidianità lavorativa, festicciole serali improvvisate nel cortile del palazzo, pranzi ed uscite domenicali, scalcinate manifestazioni sportive: l'avvio alla carriera d'indossatrice da parte di Marisa, cui Lucia Bosè conferisce una forte e realistica impronta emancipatrice e di autodeterminazione, anche in virtù del sostegno materno, una donna (Ave Ninchi, splendida nella sua spontaneità) vera colonna portante della famiglia lontano dalla funzione nominale propria, retaggio tradizionale, del maschilista consorte (*una zoc**ola diventerà*, è il suo greve commento in risposta alla moglie che gli prospetta un nuovo avvenire per la figlia). Quest'ultimo cercherà di avere dalla sua parte almeno il genero, il quale infine sembrerà quantomeno, se non comprendere, accettare la situazione (la bella sequenza in cui osserva non visto, con sguardo stupito e rassegnato al contempo, le prove della sfilata); i turbinii sentimentali in cui si troverà coinvolta Elena, fino all'amara scoperta della grettezza morale di Alberto e l'inaspettato giungere di un amore finalmente sincero, il taxista di buon cuore Marcello (M. Mastroianni, doppiato da Nino Manfredi), ma anche quelli, rivestiti di una compiuta maturità, che andranno ad interessare la madre della ragazza e il ferroviere Vittorio (Eduardo De Filippo, che offre al personaggio un partecipe sentore di malinconica rassegnazione). Al di là della consueta e sbrigativa classificazione della critica del tempo quale ennesima manifestazione del cosiddetto *Realismo rosa*, definizione in cui venivano inclusi quei film in cui le problematiche sociali costituivano lo sfondo per i dominanti triboli amorosi, *Le ragazze di Piazza di Spagna* nella sua calviniana levità riesce a rimarcare, riprendendo quanto su scritto, un efficace ritratto del nostro paese, reduce da un passato doloroso e con un avvenire incerto, dove la povertà bussa ancora alla porta (il riferimento, quasi casuale, di Elena alla mancanza dei servizi igienici in casa) e si prospetta una possibile confluenza fra le classi propriamente popolari e la media borghesia, alternando pessimismo dal sentore fatalista ed ottimistica speranza, sempre puntando all'immediato, ovvero al soddisfacimento primario dei bisogni essenziali. Quindi la bonarietà soffusa, la delicata ironia, lo sguardo forse indulgente profuso da sceneggiatori e regista non devono far dimenticare la ferma capacità di rappresentare "la banalità del quotidiano" facendo emergere la complessità ed ambiguità dell'ordinarietà esistenziale, le sue problematiche così come considerate e vissute dalla gente comune, intenta, ogni giorno che Dio manda in Terra, a perpetrare la personale battaglia per conferire un qualche significato nel recitare la propria parte sul comune palcoscenico (Shakespeare). Un film, andando a concludere, emozionalmente semplice, volto a porre in scena un coinvolgente racconto di formazione al femminile, sfruttando un fluire narrativo coralmente ininterrotto, minuta osservazione di un mondo in via di concreta evoluzione. Nel 1998 venne girato un *remake* televisivo per la regia di José Maria Sanchez, una mini serie andata in onda per tre stagioni su *Rai Due*, protagoniste Romina Mondello, Vittoria Belvedere ed Alice Evans.

Antonio Falcone

Abbiamo ricevuto

Pianofortissimo. Pellegrinaggi dell'Estro pianistico

di Sandro Ivo Bartoli,
pubblicazione a tiratura limitata; pag. 92

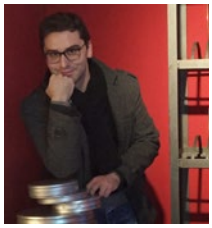
Demetrio Nunnari

Potere del *web*. I grandi artisti sono oggi più *social* che mai. Li abbiamo tra i nostri contatti, li messaggiamo o lusinghiamo con un *like*. Un tempo, i loro libri e gli ellepì erano per noi reliquie. Adesso, svanita ogni distanza e caduto il velo del sacro, possiamo addirittura essere amici, seppur virtuali. È così che m'imbatto in Sandro Ivo Bartoli, pianista fra i più originali dell'ultimo trentennio. Io adoro Shura Cherkassky [1909-95]; lui invece ci ha studiato. Posto in rete un'esecuzione del grande russo, che subito egli apprezza. Quel semplice gesto prende in privato, poco alla volta, la foggia inattesa di uno scambio vivace di belle idee. La comunicazione *social*, poi, ha un'etichetta: darsi del "tu". Lo vorrei, eccome! Ma, con la soggezione dell'inviolabile, trovo un compromesso; lo chiamerò Maestro Sandro, sì da tributargli il giusto merito al contempo. Mi onora di un dono due volte prezioso: il suo *Pianofortissimo* – libercolo a tiratura limitata - e una lettera scritta con un tratto che pare un arabesco. Questo è Bartoli. Avventore divertito di quei *network* in cui – per dirla col MacLuhan – "lo strumento è messaggio", egli non lascia che il *medium* condizioni la natura del pensiero, e fa le cose alla maniera d'una volta. In barba ai nativi digitali senza più manualità, con la stilo lui dipinge. Non è un caso che l'arte del mentore Cherkassky si esprimesse in punta di pennello. E se ovunque si sgomita in cerca di gloria, l'epifania di Warhol non coglie il maestro, che tiene il taccuino in un cassetto come l'album delle foto di famiglia. *Pellegrinaggi*, dice il sottotitolo, e non solo in senso stretto. Non vi è interprete che dinnanzi allo spartito si sottragga all'incombenza di viaggiare. A ritroso; in cerca d'una prassi esecutiva informata. Con la mente; che far musica è, in breve, raccontare e raccontarsi. Così, poco prima di eseguire un quaderno schubertiano ad un concerto, Bartoli s'ingegna una "storiella" che fa da canovaccio didascalico. Arbitrio o no, la musica si assapora con l'orecchio e l'intelletto. A Pisa, in un ombroso meriggio invernale, vaga in lungo e in largo. Campo dei Fiori, la Torre del Conte Ugolino, e poi il Verdi e la Gipsoteca. Ma non senza meta. Riaffiorano ricordi ed emozioni. L'arte è un lusso che a pochi si concede, poiché non si cura del corpo ma sussurra allo spirito. Più avanti – in *Lezioni di piano* – Bartoli scrive: "L'educazione musicale deve scaturire dall'ascolto, non dalla pratica [...] i miei genitori, prima di mandarmi a lezione, mi portavano ai concerti [...] Quando mi trovai di fronte al mio strumento, fu solo questione di oltrepassare i limiti tecnici, di imparare un'altra lingua". Eterni viandanti sono anche i figli della "Generazione dell'Ottanta". In Italia il Romanticismo non lambisce il patrimonio cameristico e sinfonico. E sin dal primo Novecento si pensa già a colmare il vuoto. Ferruccio Busoni [1866-1924], il mecenate e padre spirituale del gruppo. Di cultura anche tedesca e confinato in Svizzera. Alfredo Casella [1883-1947] l'animatore, con le sue *Pagine di guerra*, esempi di gran pregio di musica da film. Gian Francesco Malipiero [1882-1973] l'ideologo, di formazione viennese. Ottorino Respighi [1879-1936], acclamato a San Pietroburgo. Dell'intera produzione di costoro, Sandro Ivo Bartoli è interprete autorevole. Alle qualità strumentali poderose (possiede in repertorio le 550 *Sonate* di Domenico Scarlatti), aggiunge un acume più unico che raro. Colma difatti il silenzio assordante di chi non ha scorto nella letteratura di quell'avanguardia autentiche gemme. "È entusiasmante riproporre al pubblico lavori che non abbiano decenni, se non secoli, di tradizione interpretativa". E poi, due imprese discografiche che seguitano a riscuotere consensi: un'antologia di trascrizioni da Frescobaldi e l'integrale pianistica di Puccini. Poco più che ventenne, il giovane Sandro si ritrova esule a Londra. Alla Royal Albert Hall ascolta i più grandi. Ma una sera suona Cherkassky. Sguscia dalle quinte un elfo vestito d'azzurro, che a passetti nervosi s'avvicina al grancoda. Siede sul panchetto, e a stento le gambine arrivano ai pedali. In programma, la *Ciaccona* di Bach-Busoni; un pezzo infido. Non appena tocca la tastiera, l'omino si tramuta in un figuro stregonesco, che imprime al suono qualsivoglia sfumatura di colore. Sulla strada verso casa, Sandro è frastornato. Deve ritrovarlo, e ci riesce tempo dopo. Per mesi, l'avveduto semidio – che non risulta aver mai fatto scuola – tiene in smacco il giovincello, e i due parlano di tutto fuorché di musica. Poi, di colpo, s'avvera il prodigio. A turno s'avvicendano sullo stesso sgabello, studiando come forsennati il meglio della musica colta. E per quattro anni l'apprendente vien "messo a bottega", divenendo quel che oggi è. Una dritta gli è rimasta in mente: "Suonare in pubblico non è un diritto, bisogna guadagnarselo". Altre pagine son poi dedicate alla struggente vicenda interiore di Franz Liszt [1811-86], celebrato pellegrino romantico. Virtuoso stellare e impunito donnaiolo, trova – persi i figli Daniel e Blandine - requie nella fede. È terziario, e si vota ai santi protettori Francesco D'Assisi e Francesco di Paola. Dedica ad entrambi due *Leggende*; capolavori della letteratura pianistica. Dell'Assisiate traspone in musica il *Cantico del Sol*, ricavandone un dittico rimasto a lungo inedito. Di questi ed altri brani, frutto della sofferta devozione religiosa dell'abate, Sandro Ivo Bartoli realizza una incisione accolta dal Fidelity Magazine quale "uno dei migliori album pianistici degli ultimi anni". Ma è con altro "spirito" che chiude beffardo il suo pamphlet: "In quella occasione [Piano Fest Tuscany] mi presi anche l'onere di cucinare le ricette del Maestro [Puccini]; roba a base di *fagiuoli, ceci, baccalà e vino bòno*". Vero. Da sempre, gastronomia e buona musica vanno a braccio. E lui allora incalza, e sposa il *Sangiovese* alle *Fughe* di Bach e il *Morellino di Scansano* alle impennate del Mascagni. Il *cliché* del genio che eccelle nell'arte e si perde la vita è ormai stantio, e Bartoli – pianista con gusto – fa suo il buon adagio "una nota, una ciliegia".

Sandro Ivo Bartoli

Demetrio Nunnari

La danza delle lancette. Un film destinato all'oblio?


Denis Zanette

Per via della sua vastità, parlare di cinema è sempre complesso, ma vorrei invitare l'attenzione dei lettori di **Diari di Cineclub** a soffermarsi su un film particolare, non esclusivamente per il valore storico e artistico, ma anche per un motivo prettamente personale. La prima volta che sentii parlare dell'esistenza di quest'opera fu a Milano nel 2015, nel corso di una cena con Giorgio de Martino, figlio di Aldo De Martino (1927-2006), giornalista sportivo Rai negli anni '60 e direttore della Rai di Milano negli anni '80, a sua volta figlio di Emilio De Martino (1895-1958), scrittore, giornalista sportivo, fondatore della rivista "Sport" e direttore per molti anni della "Gazzetta dello Sport". Tra i tanti romanzi scritti da Emilio De Martino, uno in particolare finì per diventare un film: *La Danza delle Lancette*, uscito nel 1936. Riporta Comingsoon si può apprenderne la trama:

"Un nobile di provincia, retrogrado e misogino, ha un figlio che di nascosto del padre si dedica allo sport automobilistico. In breve il giovanotto si afferma talmente da essere accettato come corridore nella "Mille Miglia". A causa di un imprevisto, deve ritirarsi a metà percorso ma continuando ad allenarsi e dando buona prova sul circuito di Monza, viene ammesso nella riserva per il gran Premio di Tripoli. Durante questa corsa deve sostituire il primo pilota e vince. Il padre a questo punto viene a conoscenza della vittoria del figlio e ne viene informata anche una ragazza che, amata dal giovane, lo respingeva credendolo poco sportivo. Quindi la vittoria viene coronata da un bel fidanzamento."

Per essere ancora più precisi bisognerebbe dire che la trama "dovrebbe" essere questa. Infatti il condizionale è d'obbligo visto che allo stato attuale delle informazioni a riguardo, e alla luce di ricerche personali, non esiste nemmeno un frammento reperibile di quest'opera cinematografica; né negli archivi nazionali, né tantomeno in quelli internazionali, e neppure tra i titoli trafugati dai nazisti dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Insomma, un mistero irrisolto! L'adattamento del libro a sceneggiatura fu curata da un gruppo di sceneggiatori eccelsi: Cesare Zavattini e Ivo Perilli, inoltre un giovane e già talentuoso Alberto Lattuada assistette Mario Baffico al suo primo film come regista. Il cast degli attori vedeva figure di spicco dell'epoca, come Osvaldo Valenti, Luigi Almirante, Laura Nucci, Marcello Spada e una sconosciuta Barbara Monis come protagonista. Nonostante il buon cast, quantomeno meritevole di attenzione, la stampa del tempo non fu così cortese, anzi, ne venne fuori una bella stroncatura, come si può evincere da quanto scritto da un anonimo recensore sulla rivista cinematografica "Bianco e nero" n.3 nel Marzo del 1937:

"Un altro film sbagliato. Dalla impostazione, alla sceneggiatura, alla regia, alla interpretazione, al montaggio, nulla in questo film è stato studiato fino in fondo e nulla si sostiene. La logica narrativa manca tanto quanto la qualità spettacolare; la sceneggiatura non esiste; l'interpretazione è quanto di più scialbo si può immaginare, con netti accenti alla filodrammatica di paese".

Decisamente un commento che lascia poco a desiderare. Ma ci fu anche chi, come Mario Gromo, giornalista de "La Stampa", si tenne a un tono più comprensivo, sciorinando una debole e onesta nota di merito per il novello regista:

"È questo il primo film di un giovane, che già si era fatto notare con alcuni brevi documentari ripresi per conto della Federazione Milanese. Un giovane d'ingegno non comune, entusiasta, innamorato del cinema. Ma non si creda a entusiasmi facili. La più bella prova è nel modo con il quale il Baffico s'è accinto al suo primo film vero e proprio. Ha voluto, prima di tutto, darsi una lezione di modestia, e dirsi: voglio fare soltanto dell'onesto, accurato mestiere. Con un film piacevole, senza troppe pretese, dove una lieve e sorridente vicenda s'alterni a visioni sportive: ché la danza delle lancette *è quella che i cronometri scandiscono attorno alla disputa d'un gran premio automobilistico."*

Ora, le domande che mi pogo sono le seguenti: come mai non si riesce a reperire una copia, seppur danneggiata, un frammento o un singolo fotogramma di questo film? Perché non è presente in nessuna cineteca o ente di riferimento? È andato definitivamente disperso, distrutto? Ho cercato a lungo di concentrarmi e riflettere per trovare una motivazione valida alla scomparsa apparentemente definitiva del film. Sicuramente la precaria epoca storica che ha visto l'uscita del film ha influito nella sua sparizione, magari avvalorando l'ipotesi di un boicottaggio dovuto a gelosie personali nei confronti dell'autore o a discapito di qualche componente del cast (basti pensare alla controversa vicenda di Osvaldo Valenti). Anche se fantasiosa, quest'ultima ipotesi non è purtroppo da escludere totalmente, né è da escludersi una più ampia azione depurativa complottista. Altra tesi – questa forse più realistica – da prendere in considerazione è l'errata catalogazione del film da parte di cineteche o, con il fallimento e la seguente chiusura della casa di produzione cinematografica gestita dal regista medesimo, la distruzione del relativo master. Le motivazioni dunque, come si può ben osservare, possono essere molteplici, anche se la spiccata critica negativa potrebbe aver influito in maniera determinante sulla distribuzione nelle sale. Paradossalmente non ebbe la stessa sorte negativa il libro omonimo preso a oggetto per il film, libro edito nel 1933 e mai purtroppo ristampato, il quale si può comodamente reperire e acquistare su eBay, assieme ad altri validi romanzi di De Martino, che invito a riscoprire nella sua interezza. In riferimento al materiale riguardante il film di Baffico, oltre al suddetto libro, sono riuscito a reperire un dépliant pubblicitario, utilizzato per la promozione, mentre alcune foto di scena sono conservate alla Cineteca di Milano. Questo è tutto il materiale che esiste al riguardo; pochino direi, per gli incalliti ricercatori cinefili, non credete? Invitando gli amici di **Diari di Cineclub** a scoprire di più su questo "buco nero", approfitto per menzionare, doverosamente, l'unico lavoro completo di ricerca sulla figura di Emilio De Martino, ovvero una tesi di laurea datata 2003/2004 a firma di Chiara Bonoretti. Detto questo, possiamo solo sperare e continuare la nostra ricerca augurandoci che prima o poi questo film possa fermare le sue "lancette" per un attimo e regalarci quell'emozione *d'essai* che solo pochi intenditori di genere possono apprezzare.

Denis Zanette

Classe 1992 appassionato di cinema, collezionista, attore, inizia a lavorare come proiezionista cinematografico a soli diciottanni. Ha collaborato con la cineteca del Friuli nel recupero dell'intera collezione Cappai, col Festival Internazionale del Cinema e delle Arti "I mille occhi" e Radio Rai di Trieste. Ha all'attivo due film come produttore, "La Lupa" (La Louve) per la regia di Michele Salimbeni e "Noir" tuttora in produzione

Mostre

Andrea Mantegna

Rivivere l'antico costruire il moderno (Aspettando che riapra la Mostra)

Maria Cristina Nascosi

Ufficialmente durerà fino al 4 maggio, ma solo...sulla carta, la bella mostra che la città di Torino ha voluto dedicare, splendida cornice palazzo Madama iniziata a fine anno scorso. L'emergenza sanitaria che da mesi ha rallentato e messo in pausa obbligatoria le nostre esistenze ha posto, infatti, un freno a tutto tondo a cui non è potuta sfuggire una parte del nostro vivere che è cibo per l'anima, senza il quale, è molto difficile proseguire, la Cultura. E della Cultura fa parte questa esposizione dedicata a Mantegna, di cui si vuole almeno far cenno, perché, forse, fra tutte quelle a cui abbiamo dovuto rinunciare in questo tempo sospeso, era la più bella, una di quelle fondamentali: il protagonista è uno di 'quelli' a cui l'Arte Moderna deve la sua nascita e la sua crescita**.** Andrea Mantegna è uno dei padri dell'Umanesimo prima e del Rinascimento poi, come lo furono Piero della Francesca, Paolo Uccello, il cognato Giovanni Bellini, i grandi della Scuola Ferrarese 'scoperti' secoli dopo da Roberto Longhi, primo fra tutti Cosmé Tura. Certo tutti eran stati sulle 'spalle dei giganti' che, nei secoli, li avevano preceduti, ma, dopo di loro, l'Arte non sarà più la stessa, crescerà su se stessa, varierà e darà origine a molto altro, fino alla Fotografia, al Cinema, insomma alle arti ed alle *Musae Geminae* dei nostri giorni e oltre. Erano stati iniziati dall'arte classica, quasi tutti autori del lombardo - veneto, ma poi lo studio della prospettiva, fino a loro, sconosciuta, e quello del dare realismo nella riproduzione della figura umana, li aveva portati a punti di somma avanguardia e profezia artistica. Ed ora la grande esposizione, di oltre 130 opere, a cura di Sandrina Bandera e Howard Burns, dedicata a Mantegna protagonista, *primus inter pares*, offre al visivo fruitore ormai solo virtuale uno spaccato di una stagione che fu davvero irripetibile. Ampia la lettura della figura dell'artista che definì il suo originalissimo linguaggio formativo sulla base della profonda e diretta conoscenza delle opere padovane di Donatello, oltre al sodalizio artistico ed ai contatti continui coi grandi di cui sopra. Un'attenzione specifica è dedicata al ruolo di Mantegna nelle vesti di artista alla corte di Mantova ed alle modalità con cui egli definì la fitta rete di relazioni e amicizie con scrittori e studiosi, che lo resero un riconosciuto e importante interlocutore nel panorama culturale, capace di dare forma ai valori morali ed estetici degli umanisti: questo fu, infatti, quella corrente irripetibile, l'incontro, il confronto, l'applicazione di tutte le discipline che formavano la Cultura del tempo, Madre ineguagliabile del patrimonio ancor oggi fondamentale per noi italiani, imprescindibile per l'Europa ed il mondo intero. L'*iter* della mostra è preceduto ed integrato, nella Corte Medioevale di Palazzo Madama, da uno spettacolare apparato di proiezioni multimediali: ai visitatori viene proposta una esperienza *full immersion* nella vita, nei luoghi e nelle opere di Mantegna, così da rendere accessibili anche i capolavori che, per la loro natura o per il delicato stato di conservazione, non possono essere presenti in mostra, dalla Cappella Ovetari della Chiesa degli Eremitani di Padova, alla celeberrima Camera degli Sposi, la cosiddetta *Camera Picta*, nel Castello di S. Giorgio a Mantova, dalla sua casa, sempre a Mantova al grande ciclo all'antica dei Trionfi di Cesare. Il percorso espositivo non è, come detto, solo monografico, ma presenta capolavori

Andrea Mantegna "Madonna dei cherubini (1485-ca) Pinacoteca di Brera Milano 324x420

Andrea Mantegna "Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista, Gregorio Magno, Benedetto e Gerolamo" (Pala Trivulzio), 1497, tempera su tela, 287 x 214 cm. Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano, dettaglio

dei maggiori protagonisti dell'Umanesimo e del Rinascimento dell'Italia settentrionale che furono in rapporto col Mantegna, tra cui Donatello, Antonello da Messina, Pisanello, Paolo Uccello, Giovanni Bellini, Cosmé Tura, Ercole de' Roberti, Pier Jacopo Alari Bonacolsi detto l'Antico ed il Correggio. Accanto a dipinti, disegni e stampe del Mantegna, presenti opere fondanti dei suoi contemporanei, così come sculture antiche e moderne, dettagli architettonici, bronzetti, medaglie, lettere autografe e preziosi volumi antichi a stampa e miniati. Il catalogo, comprendente numerosi saggi introduttivi e di approfondimento oltre alle schede scientifiche di tutte le opere in mostra, è pubblicato da Marsilio Editori. La mostra, promossa dalla Fondazione Torino Musei e da Intesa Sanpaolo, è organizzata da Civita Mostre e Musei ed è stata resa possibile grazie a prestigiosi prestiti internazionali da alcune delle più grandi collezioni del mondo, tra cui il Victoria and Albert Museum di Londra, il Musée du Louvre e il Musée Jacquemart André di Parigi, il Metropolitan Museum di New York, il Liechtenstein Museum di Vienna, oltre a prestiti di numerose collezioni italiane, tra cui le Gallerie degli Uffizi, la Pinacoteca Civica del Castello Sforzesco, il Museo Poldi Pezzoli di Milano, l'Accademia Carrara di Bergamo, il Museo Antoniano ed i Musei civici di Padova, la Fondazione Cini e le Gallerie dell'Accademia di Venezia, i Musei Civici, il Seminario Arcivescovile e la Basilica di Sant'Andrea a Mantova e molti altri.

Andrea Mantegna, Ecce Homo, 1500-1502, Tempera su tela di lino, 42 X 54 cm, Parigi, Musée Jacquemart-André. Dettaglio

Maria Cristina Nascosi Sandri

L'emigrazione abruzzese agli inizi del '900: frammenti di storie vergognose

Antonino Orlando

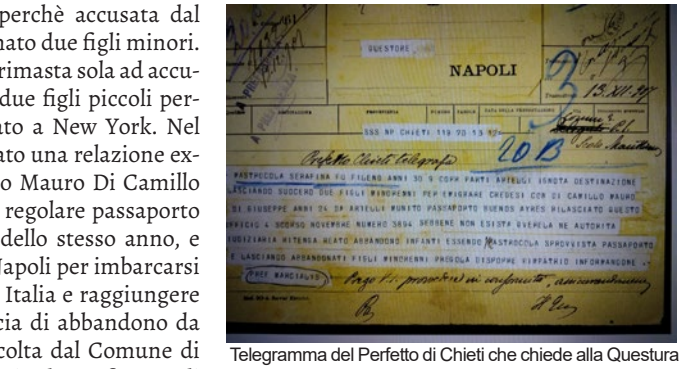
Non c'è dubbio che la Grande Emigrazione transoceanica rappresentò per la storia contemporanea abruzzese uno dei fenomeni fondamentali. I mutamenti che si evidenziarono non furono solo di natura economica ma incisero anche sulla mentalità e sui costumi che trovarono nuovi modelli e riferimenti sociali in gran parte inediti. L'Abruzzo aveva conosciuto forme di emigrazione per lo più stagionale che tradizionalmente traevano origine e sviluppo soprattutto in una dimensione locale. L'antica pratica della transumanza contribuì a costruire non solo una economia regionale ma anche una identità sociale e culturale complessivamente omogenea. Il fenomeno dell'esodo, che si impose tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del '900, stravolse tutto perché fu il risultato di un processo storico che vide nella mondializzazione dei processi produttivi il nuovo modello di mercato e di economia globale. Infatti l'emigrazione italiana si inserì dentro le dinamiche più generali che produssero l'industrializzazione degli Stati Uniti d'America e determinarono l'accesso nel mercato internazionale dei prodotti agricoli dell'America del Sud. Accanto all'emigrazione ufficiale si sviluppò un movimento di persone che tentarono di allontanarsi dai propri comuni di origine o di residenza perché la loro esistenza era diventata insopportabile per varie ragioni. Presso l'Archivio di Stato di Napoli è conservata una vasta documentazione proveniente dalle Prefetture meridionali che informavano la Questura di Napoli sui tentativi più o meno legali di espatrio da parte di alcuni individui. In questo articolo riporteremo qualche esempio significativo. Fu il caso di Carmela Marcantonio di Chieti che nell'estate del 1907 cercò di espatriare in America del Nord a causa dei maltrattamenti ricevuti dal marito, vigile urbano in Chieti. Nonostante l'invito perentorio a far ritorno in casa lei si rifiutò adducendo il motivo dei continui e aggressivi comportamenti del coniuge. Se nel caso appena riportato il clima violento ed esasperato contribuì non poco nella decisione della Marcantonio, nell'esempio seguente fu la stessa causa migratoria a spingere Serafina Mastrocola ad imbarcarsi per Buenos Aires. Infatti il 13 dicembre del 1907 giunse presso la Questura di Napoli un telegramma dalla prefettura di Chieti in cui si richiedeva un intervento urgente per impedire l'imbarco alla suddetta perchè accusata dal suocero di aver abbandonato due figli minori. La Mastrocola infatti era rimasta sola ad accudire l'anziano suocero e due figli piccoli perché il marito era emigrato a New York. Nel frattempo aveva intrecciato una relazione extraconiugale con un certo Mauro Di Camillo di anni 24 in possesso di regolare passaporto rilasciato nel novembre dello stesso anno, e insieme erano fuggiti a Napoli per imbarcarsi il 15 dicembre sul vapore Italia e raggiungere Buenos Aires. La denuncia di abbandono da parte del suocero fu raccolta dal Comune di Canosa Sannita che, tramite la Prefettura di Chieti, inoltrò richiesta di rimpatrio alla Questura di Napoli. Il fenomeno dell'abbandono dei minori non erano episodi isolati, infatti, un anno prima, nell'estate del 1906, nel comune di Carsoli, in Provincia dell'Aquila, Tecla Palma, munita di regolare passaporto, abbandonò il figlio di 5 anni per espatriare negli USA, probabilmente per raggiungere il marito. Anche in questo caso a denunciare Tecla fu il suocero che riferì al Sindaco che la suddetta era fuggita lasciando un minore senza custodia. Questi esempi mettono in luce un contesto sociale piuttosto difficile, in cui alle difficoltà materiali si sommavano quelle morali. In genere ci troviamo dinanzi a giovani donne che, dopo il matrimonio e la nascita di uno o più figli, videro i mariti emigrare e in alcuni casi per sempre. Questi avvenimenti provocarono dei veri e propri drammi perché venne meno una fonte di sostentamento sicura e la donna si ritrovava solo in una famiglia acquisita, spesso oggetto di maltrattamenti da parte dei parenti del marito. Infatti come da tradizione, soprattutto negli ambienti rurali, la sposa andava a vivere nella casa del consorte, non di rado in coabitazione con i suoceri e altri parenti. Per queste giovani donne la vita domestica si presentava difficilissima. Spesso al pesante lavoro fisico si aggiunsero mortificazioni morali. Molte accettarono con rassegnazione, altre invece, le più intraprendenti, trovarono nella via dell'emigrazione l'occasione per mettere fine ad una esistenza misera e piena di umiliazioni. La fuga nelle Americhe, in quegli anni, fu in molti casi l'unica possibilità per ricostruire una nuova vita sia sociale che personale. Sicuramente questi esempi furono la punta di un iceberg molto più grande e profondo. L'emigrazione, tra l'altro, ruppe gli antichi e consolidati legami che costituivano il fondamento di una struttura sociale ed economica ormai troppo angusta. L'esodo transoceanico non fu visto solo come una occasione di lavoro ma anche come fuga da una esistenza piena di privazioni e violenze. L'interessantissimo fondo d'archivio quindi arricchisce il quadro del fenomeno emigratorio aggiungendo nuovi tasselli che possono aiutare a comprendere meglio le ragioni che spinsero tante persone ad abbandonare le loro case e le loro comunità d'origine.

Il presente passaporto consta di venti pagine

N. 3334 del Registro corrispondente

IN NOME DI SUA MAESTÀ
VITTORIO EMANUELE III
PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE
RE D'ITALIA

Passaporto


Telegramma del Perfetto di Chieti che chiede alla Questura di Napoli di impedire l' imbarco di Serafina Mastrocola

Emigrata Abruzzese a Paterson N.J.

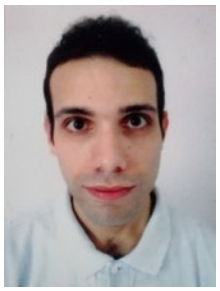
Antonino Orlando

Fonti:

- *Archivio di Stato di Napoli, Questura di Napoli, Archivio generale. Seconda e terza serie – Repertorio di documenti riguardanti l'emigrazione italiana; Province di Aquila e Chieti.*
- *La bibliografia sull'emigrazione è imponente. Per questo breve articolo abbiamo fatto riferimento ai seguenti testi: Storia dell'emigrazione italiana. Partenze, (a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi e Emilio Franzina), Donzelli Editore, Roma 2001;*
- *Per quanto riguarda l'Abruzzo: Antonino Orlando, L'emigrazione in Abruzzo, in Contributi per una storia dell'Abruzzo contemporaneo, (a cura di Istituto Alcide Cervi e Istituto abruzzese per la storia d' Italia dal fascismo alla Resistenza), Franco Angeli, Milano 1992; pp.247-256.*
- *https://www.altreitalie.it/le_migrazioni_italiane_in_rete/film_e_documentari/filmografia_italiana_sullemigrazione.kl*

Per le immagini ringraziamo Archivio di Stato Napoli, fondo questura di Napoli su emigrazione.

Il cinema e la meccanica quantistica


Giovanni Mazzallo

La fisica quantistica ha rivelato che la realtà non coincide unicamente con quanto si conosce (ed è stato già conosciuto), ma presenta altri livelli di strutturazione. Il *continuum* spazio-temporale è drasticamente ridimensionato nello spazio-tempo quantistico discreto e discontinuo entro cui si configurano le entità microscopiche da cui ha origine l'universo fisico. Queste entità hanno proprietà e conformazione sulla cui oggettività la soggettività conoscente non può esprimersi in alcun modo dal momento che sarebbe necessario interferire con il loro stato fisico per conoscerne una proprietà (a discapito di un'altra la cui determinazione va perduta venendo distrutta dalla misurazione della variabile coniugata, come nei casi di posizione/quantità di moto e tempo/energia (variabili non misurabili simultaneamente in fisica quantistica, pur essendo possibili casi intermedi)). La reale natura di tali entità rimane ambivalente e fonte di grandi speculazioni (si pensi al dualismo onda/particella). Alla luce di ciò, ben si comprende come la realtà non si arresti solo a ciò che si conosce, ma includa anche elementi imprescindibili da cui sorge ciò che è conosciuto e che rimangono ignoti e (forse) inconcepibili, impensabili nella loro oggettività fisica. Ciò che si chiama usualmente reale è solo una porzione dello spettro la cui conoscibilità assoluta diventa illusione gnoseologica in relazione alla realtà ontologica descritta dalla fisica dei quanti definente un piano superiore di realtà fisica (microfisica quantistica) in cui il monismo onto-epistemico (tipico della macrofisica classico-relativistica) si trasforma in dualismo (ossia non più un solo piano in cui essere e conoscere si armonizzano, ma due piani che li separano evidenziando la limitatezza sia del piano di realtà che si vive sia della conoscenza umana). Il cinema (pur presentandosi ovviamente in veste relativistica (la veste della realtà ordinaria)) stagliandosi nello spazio-tempo (senza cui nulla esisterebbe) è naturalmente dominato dalla meccanica quantistica (il cronotopo continuo della macrofisica classico-relativistica discende dal cronotopo discreto e discontinuo della microfisica quantistica) e la sua possibilità di registrare lo spazio-tempo è un esempio dell'indefinibilità dello sfumare del microquantistico nel macrorelativistico a livello temporale (ossia non è possibile stabilire con precisione ed esattezza il punto in cui si passa da istanti infinitesimalmente piccoli ad attimi visibilmente notabili). Questo perché ciò che è infinitesimalmente piccolo è anche infinitamente divisibile, rappresenta un'unità che può essere scomposta in frazioni sempre più minute, sempre più microscopiche che (nella percezione continua del tempo, del divenire, del movimento) non possono essere scorte e vengono smarrite. Dall'infinitesimalmente microscopico infinitamente divisibile (quindi dall'infinito) scaturisce il finito macroscopico, ma ciononostante non è dato capire come si materializzi il passaggio dal micro al macro e se il micro ha un limite o è piuttosto illimitato (infinito), con l'interrogativo, poi, su che cosa lo stesso infinito rappresenti nelle meccaniche dell'universo (ossia l'enigma dell'infinita scomponibilità o meno dello spazio-tempo, che riguarda naturalmente anche la materia nelle sue particelle). Ogni secondo della macrofisica relativistica (ossia quanto si vede in un secondo) è frammentabile infinitamente in parti (impercepibili)della microfisica quantistica sempre più piccole che compongono il secondo e rappresentano l'unità di tempo propria di molti fenomeni atomici e subatomici. La limitata modificabilità dello scorrere del tempo (=della velocità) nel cinema palesa la forte discrasia presente fra lo spazio-tempo ordinario e quello extra-ordinario rappresentato dalla struttura quantistica del reale così che la visione (conoscenza) che è possibile ottenere (solo in teoria) frammentando infinitamente una data unità di tempo (visione quantistica del reale) preclude allo stesso tempo la possibilità di ottenere la visione classico-relativistica (continua) del reale (non è possibile avere e mantenere entrambe le visioni contemporaneamente poiché una visione esclude l'altra, se si vede il discreto si perde di vista il continuo (la continuità), se si vede il continuo si smarrisce per sempre il discreto infinitesimale). È questa l'applicazione del principio di complementarietà di Böhr (caratteristico dell'interpretazione standard della fisica quantistica) al caso del cinema. Data l'inconoscibilità degli oggetti (entità) quantistici, i correlati fenomeni possono soltanto essere predetti e quantificati con opportuni calcoli probabilistici che possono essere sfatati in qualsivoglia modo e istante dalla verifica sperimentale. È l'indeterminabilità il fattore logico imperante nell'acquisizione ed interpretazione dei dati sperimentali della meccanica quantistica: tutto è sempre possibile, l'imprevedibilità è la modalità di manifestazione dell'indeterminazione regnante quantisticamente (si pensi alle relazioni di indeterminazione di Heisenberg per le coppie di variabili coniugate non misurabili simultaneamente). L'unico vero punto in cui il cinema sembra poter offrire una visione metaforica approssimativa del significato della meccanica dei quanti è rappresentato dall'impossibilità di prevedere quello che accadrà perché nel cinema è possibile costruire intrecci che prevedono la realizzazione e la connessione di possibilità che nel tessuto logico della narrazione assumono senso in quanto unite nel continuo spazio-temporale della trama che, dovendosi sviluppare nell'ordinaria realtà macrofisica classico-relativistica, ottempera al principio del *tertium non datur* (per cui ogni ente e situazione possiede certe proprietà (al posto di altre) pienamente definibili in modo non ambiguo). Perciò anche le opere filmiche in apparenza prive di senso (anche quando sono state effettivamente concepite come tali) in realtà ne hanno (più o meno implicitamente) uno: un film è pur sempre opera di una soggettività che ragiona necessariamente in senso classico (*tertium non datur*) anche quando accosta immagini e situazioni lontane che all'apparenza sembrano prive di senso, laddove sono sensate secondo la logica del cineasta che va opportunamente decifrata ed interpretata. La differenza fondamentale sta nel fatto che l'imprevedibilità del cinema è pura imprevedibilità della conoscenza (non si sa quello che può succedere nell'evolversi di una storia, ma lo si apprenderà continuando la visione della pellicola), mentre l'imprevedibilità fisico-quantistica è imprevedibilità della conoscenza dovuta all'impossibilità di sperare di poter mai conoscere realmente le entità quantistiche che rimangono impenetrabili nella loro ontologia fisica (cosa per cui il principio del *tertium non datur* subisce un rilassamento a favore del principio di indeterminazione nella nuova logica quantistica).

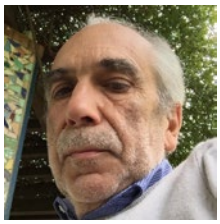
Heisenberg e Böhr, due dei padri fondatori della fisica quantistica

Giovanni Mazzallo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube mese di Aprile. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito



Nicola De Carlo

Annabella Miscuglio
L'aggettivo donna | https://youtu.be/mpoD2Y39FTE
Dedicato alle donne e sulle donne. La questione femminile in tutti i suoi aspetti è messa in evidenza attraverso interviste a donne in differenti situazioni e condizioni. Le donne anziane che lavorano da anni ai mercati generali sin dalla prima mattina e che poi tornano a casa e continuano a lavorare come casalinghe, poi le operaie di una fabbrica occupata, una casalinga, una donna che racconta della sua esperienza con il sesso e una donna che racconta del suo aborto clandestino, una neo mamma che racconta della sua maternità e poi le interviste a delle bambine della scuola elementare che già, nonostante loro, subiscono un'educazione basata su valori del patriarcato. A Roma, piazza Navona, si svolge la "giornata della mamma" organizzata dal collettivo femminista. All'Università di Trento le riprese di una discussione di tesi: tema l'aborto. Il film si conclude con primi piani del pene di statue romane e di uomini.
La lotta non è finita | https://youtu.be/6P7eL-QlB5l8
Casa di produzione: Collettivo femminista di cinema anno: 1973 Abstract: Il collettivo femminista di cinema realizza questo documentario per testimoniare i momenti di lotta, riflessione e dibattito del movimento femminista, sottolineando le questioni cogenti del movimento di liberazione (sessualità, aborto, violenza, lavoro) alternando alle immagini delle manifestazioni dell'8 marzo 1972 e 8 marzo 1973 momenti di confronto collettivo e situazioni di ironico divertimento.
Effetto Puglia | https://youtu.be/F6fXkpHbb3o
"Effetto Puglia" è un documentario ideato e diretto dalla regista Annabella Miscuglio con la fotografia di Nicolai Ciannamea (Nico Lai) e le musiche originali di Alvin Curran.
Girato nel 1987 offre una visione della Puglia diversa rispetto agli stereotipi oggi in voga. E' un racconto solo per immagini e musica costruito intorno ai volti, i gesti, i particolari, i paesaggi naturali e urbani.
Aldo Tambellini
Blackout (1965) | https://youtu.be/GeyrKu-34vIQ
Aldo Tambellini è un pioniere sperimentale di film e videoartista. Questo film, come un dipinto d'azione di Franz Kline, è un crescendo crescente di immagini astratte. I rapidi tagli di forme bianche su uno sfondo nero integrato da una colonna sonora altrettanto astratta danno l'impressione di un bombardamento nello spazio celeste o su un campo di battaglia dove i cannoni sparano su un nemico invisibile nella notte.
Black TV (1968) | https://youtu.be/XDhAVAlYTIQ
BLACK TV è il film più noto di Aldo Tambellini, parte di un grande progetto di intermediazione sulla televisione americana. È la percezione sensoriale di un artista della violenza del mondo in cui viviamo, proiettata attraverso un tubo televisivo. Tambellini lo presenta subliminalmente in astrazioni a fuoco rapido in cui orrori come l'assassinio, l'omicidio, l'infanticidio, i combattimenti a premi, la brutalità della polizia a Chicago e la guerra in Vietnam sono impressioni sfocate di volti ed eventi.
Black Is| https://youtu.be/TT9t2bF6BvU Questo film sperimentale è stato realizzato interamente senza l'uso di una macchina fotografica. "Lavorando direttamente su 16mm ... Ho graffiato, perforato, disegnato, usato acido e altre sostanze sulla superficie del leader. ... Il movimento del proiettore (30 fotogrammi al secondo) ha creato il ritmo animato del film. Scendere all'essenziale: luce e movimento ".
The Tanks | https://youtu.be/CwLJtAeYy3k
Considerato un pioniere di Expanded Cinema, Aldo Tambellini divenne famoso negli anni '60 con il suo lavoro sperimentale in televisione e cinema. Affascinato dalla confusione dei confini tra le discipline creative, ha iniziato a fondere le proiezioni dei film con la musica, la danza, la pittura e le parole, producendo installazioni cinetiche e scultoree. Nel 2012 Tambellini ha eseguito tre opere nei Tank della Tate Modern. Due - Black Zero 1965 e Moondial 1966 - erano ri-esibizioni di opere più vecchie, mentre il terzo era un nuovo pezzo intitolato Retracing Black
Black Spiral | https://youtu.be/5d7Km5V889c
1969 / 16mm / color-b&w / silent / single screen / 11' 00 /
distribution: Digital file on server
Black trip #1 |https://youtu.be/MQMBl-V9tUnk
1965 / 16mm / b&w / sound / single screen / 5' 00
distribution: 16mm
Black trip #2 | https://youtu.be/7QMI30QLtIA
1967 / 16mm / b&w / sound / single screen / 3' 00
distribution: 16mm
Black Plus X | https://youtu.be/wT3mRx_76eY
1966 / 16mm / b&w / sound / single screen / 9' 00
distribution: 16mm
Ugo Nespolo
Artista, cineasta, designer, illustratore, bibliofilo, Ugo Nespolo è uno dei maestri indiscussi dell'arte contemporanea che nell'arco di 45 anni - tra il 1967 e il 2010, dalla neoavanguardia degli anni '60 ad oggi - ha realizzato quindici

cortometraggi. Dalla pellicola al digitale, dal film d'artista alla documentazione creativa, dall'esperimento narrativo fino a quello che potremmo definire "collage pubblicitario di animazione", Nespolo si è confrontato con le diverse forme dell'immaginario audiovisivo, con lo sguardo divertito del cinéphile, ma anche con la consapevolezza che il cinema è un prolungamento delle arti visive, secondo la più pura tradizione Dada di cui, insieme al Futurismo, è un appassionato conoscitor .
La Galante Avventura dell Cavaliere dal Lieto Volto (1966/67) | https://youtu.be/pRTyO5_qJAE
Fotografia: Ugo NespoloEditing: Ugo NespoloCast: Lucio Fontana, Enrico Baj, Renato Volpini, Daniela Chiaperotti, Giorgio PianaDurata: 9 min
Con-certo rituale | https://youtu.be/xdHP15z-2vDo
In una casa, sono presenti vari personaggi. Alcuni suonano, uno cuoce delle frittelle, uno scatta fotografie con la polaroid, uno sta in un cesto, uno si droga, uno maneggia una mitraglietta, e così via. Alla fine scompaiono tutti, ad uno ad uno, per opera di un mago il quale rivolge poi la bacchetta magica verso se stesso, scomparendo.
Commento di Ugo Nespolo | https://youtu.be/Nz6d1jCJatEGrazie mamma Kodak | https://youtu.be/ouV8VIZkLgQ
Immagini di soggetti diversi (un ragazzo, una ragazza, un motoscafo, un cane, un uccello predatore, una bambina, un disco volante tratto da un film di Flash Gordon, Dracula) vengono accostate l'una all'altra.
Neonmerzare | https://youtu.be/F_yJbXVR9BA
Testimonianza filmata di una mostra dell'artista Mario Merz tenutasi presso la Galleria Sperone di Torino.
Film/a/TO | https://youtu.be/lj7AvSdhZQU
E' uno short film sperimentale scritto e diretto nel 2001 da Ugo Nespolo, incentrato intorno alla figura del poeta Edoardo Sanguineti
Mastro Don Gesualdo di Giovanni Verga -1964
Mastro Don Gesualdo 1/6 | https://youtu.be/_imt-X5eGkQ
Mastro Don Gesualdo 2/6 | https://youtu.be/MpFHGqA_520
Mastro Don Gesualdo 3/6 | https://youtu.be/VAB2933uOes
Mastro Don Gesualdo 4/6 | https://youtu.be/YBf7VdwX3ak
Mastro Don Gesualdo 5/6 | https://youtu.be/lqM5ClrFpfk
Mastro Don Gesualdo 6/6 | https://youtu.be/SmjL3Fq11WQ

a cura di Nicola De Carlo

Locandina realizzata da Massimo Pellegrinotti

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XXXVIII)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."

(Profezia avverata)

Paolo Del Debbio

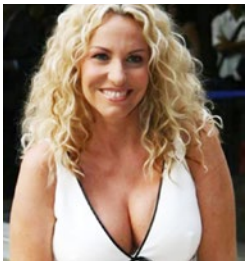
Sandra Milo

Mauro Corona

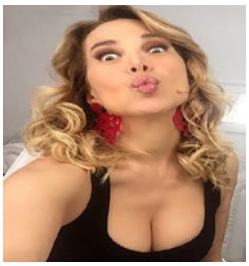
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

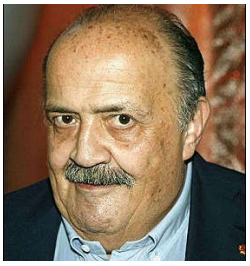
Flavio Insinna

Bruno Vespa

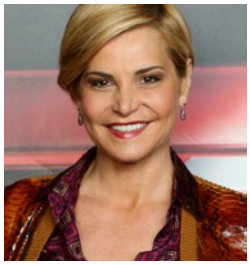
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

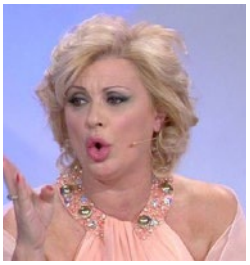
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

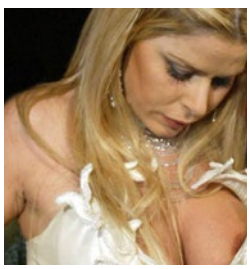
Federica Panicucci

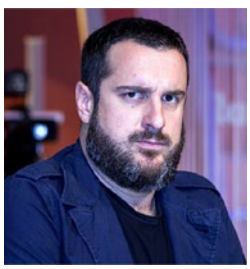
Patrizia De Blank & f.

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Paz! (2002) di Renato De Maria

Tratto dai fumetti del disegnatore Andrea Pazienza e ambientato nella tumultuosa Bologna del 1977

Professore (Roberto Citran) rivolto a Massimo Zanardi (Flavio Pistilli):

"Eppure, caro Zanardi, esistono delle regole che ci vietano di confidare in un miracolo. È assurdo pensare di potersi ritrovare un giorno improvvisamente colti se non si è mai letto un libro, oppure rispettati quando ci si è sempre comportati ingiustamente. Questi sono miracoli che non possono accadere, così come dal giallo con l'azzurro nascerà sempre il verde, e non il rosa o il marrone. Il verde è matematico. Ricordalo, Zanardi".

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriveredCinemà
Magazine on-line di cinema 2015
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www.pane-rose.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.apuliawebfest.it/
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it